Die Lieder von Carl Maria v. Weber

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

philologisch-historischen Abteilung
der hohen philosophischen Fakultät

der

Universität Basel

vorgelegt von

Max Degen

aus Basel

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Prof. Dr. Nef und A. Heusler.

Basel, den 8. Dezember 1923.

F. Rintelen
d. Z. Dekan.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Vorwort.

Vorliegende Arbeit, zu der ich von Herrn Prof. Nef angeregt wurde, hat sich das Thema „Die Lieder von Carl Maria v. Weber", das meines Wissens noch nie in durchgreifender Weise behandelt worden ist, zur Aufgabe gestellt. Es wurde versucht, das bis jetzt stets mit wenigen Worten abgetane oder überhaupt übergangene Kapitel des einstimmigen Liedes von Weber ins rechte Licht zu setzen, ihm die Bedeutung zu verschaffen, die ihm gebührt. Dabei konnte natürlich nicht unterbleiben, sowohl das Opernlied Webers wie auch seine mehrstimmigen Gesänge in die Betrachtung einzubeziehen, was ich aber nur mehr anhangsweise tat, von der Ansicht ausgehend, daß diesen beiden Seiten in der Kunst Webers von jeher die nötige Anerkennung zuteil geworden ist.

Basel, den 2. März 1923.

Max Degen, cand. phil.

Literaturnachweis.

Mit der Weber-Literatur ist es, wenn man andere große Meister zum Vergleich heranzieht, auffallend dürftig bestellt. Es existieren eigentlich nur drei Werke, die man als grundlegend bezeichnen kann und die für wissenschaftliche Zwecke allein in Betracht kommen. Das ist einmal die dreibändige Biographie aus der Feder von Webers Sohn Max Maria v. Weber (Leipzig 1864, Neuausgabe in einem Band von Rudolf Pechel, 1912), die fast ausschließlich biographisch-kulturhistorischen Wert besitzt. Die den Musiker weniger interessierenden, vom Hauptstoff eher ablenkenden Partien hat der Herausgeber von 1912 mit feinem Geschmack und Verständnis auf in Minimum reduziert. In musikalisch-kritischer Beziehung von ungleich höherer Bedeutung ist das Buch von F. W. Jähns: „Carl Maria v. Weber in seinen Werken" (Berlin 1871). Diese Arbeit, hervorgegangen aus jahrelanger liebevoller Sammlung und Zusammenstellung sämtlichen Materials von und über Weber, gibt neben einem genauen thematischen Katalog die Beschreibung der Autographe, die Aufzählung der verschiedenen Ausgaben und Bearbeitungen und bringt schließlich in zum Teil treffenden Anmerkungen auch Aussprüche und Notizen aus Webers Briefen und Tagebüchern. Eine willkommene Ergänzung zu den beiden genannten Werken bildete das Erscheinen der kritischen Ausgabe der Schriften Webers von Georg Kaiser (Berlin und Leipzig 1908), die auch einige wichtige Aufsätze enthalten, in denen Webers Ansicht und Auffassung von Lied und Liedkomposition beleuchtet wird.

Bei allem, was wir sonst über Weber besitzen, vermissen wir meist eine tiefergehende Ausführlichkeit und sachliche Korrektheit. Immerhin ist noch das Buch von H. Gehrmann (Carl Maria v. Weber, Berlin 1899, in der Sammlung „Berühmte Musiker",

Bd. V, herausgegeben von Heinrich Reimann) lobend zu erwähnen, weil es dem Verfasser gelungen ist, trotz der Gedrängtheit des Raumes die hauptsächlichsten Werke, wenn auch nur kurz, so doch scharf und trefflich zu charakterisieren. Ein geistreich geschriebener, auch die Liederkomposition Webers berührender Artikel von Ph. Spitta („Zur Musik", 16 Aufsätze, Berlin 1892) beschließt schon sozusagen die Hauptliteratur über Weber. Dazu kämen etwa einzig noch die beiden Dissertationen von G. Kaiser (Beitrag zur Charakteristik Webers als Musikschriftsteller, Leipzig 1910) und Dr. Walter Georgii (Carl Maria v. Weber als Klavierkomponist, Leipzig 1914), die zwei Spezialseiten im Schaffen Webers behandeln.

Von sonstigen Quellen, die ich benützt habe, nenne ich: Max Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, und: Hermann Kretzschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes, und verweise im übrigen auf die Zitierung einiger weiteren Bücher innerhalb des Textes.

Sämtliches Weber-Material befindet sich seit 1881 in der heutigen Staatsbibliothek zu Berlin, wo es von mir, dank dem freundlichen Entgegenkommen von Herrn Prof. Johannes Wolf, einschließlich der Autographe eingesehen werden konnte.

Inhaltsübersicht.

	Seite
Vorwort	III
Literaturnachweis	V
Einleitung	1
Allgemeines	1
Dichter und Texte	12
Die volkstümlichen Lieder	20
Die übrigen Strophenlieder	33
Zwischenformen	43
Die durchkomponierten Lieder	50
Gitarre-Lieder	66
Die mehrstimmigen (einschließlich patriotischen) Lieder	73
Anhang	80
Schlußbetrachtung	83
Vita	88
Register	89

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548816_0013

Einleitung.

Allgemeines.

Die ersten Versuche Webers auf dem Gebiete des Liedes datieren aus der Münchner Zeit von 1798 bis 1800, als er Schüler N. Kalchers war und nebenbei von Wallishauser (Valesi), einem zu seiner Zeit berühmten Sänger, in der Kunst des Singens unterwiesen wurde. Damals entstanden neben einer Messe, verschiedenen Instrumentalwerken und einer Oper auch einige Lieder. In dem gedruckten, chronologisch geordneten Werkverzeichnis der hinterlassenen Schriften Webers (durch Theodor Hell besorgt) finden sich diese angegeben als „vierstimmige Gesänge" und „Kanons". Diese Schülerarbeiten, die Weber in seinem 12. bis 14. Jahre schrieb, sind aber gänzlich verschollen. Wahrscheinlich sind sie bei einem Brand in Kalchers Wohnung zerstört worden[1].

Vom Oktober 1802 (Hamburg) ist uns das „erste wirkliche Lied"[2] erhalten: „Die Kerze." Ein Jahr darauf kam Weber nach Wien, wo er bald die Bekanntschaft des Abtes Vogler machte, dessen Unterricht er binnen Jahresfrist wieder verließ, nicht ohne Anregung und künstlerischen Gewinn mitgenommen zu haben. Vogler hatte ihm eine Kapellmeisterstelle am Theater in Breslau verschafft. Hier war es zunächst wieder die Bühne — Weber hatte bereits die drei Opern: „Die Macht der Liebe und des Weins", „Das stumme Waldmädchen", „Peter Schmoll und seine Nachbarn" geschrieben —, die ihn zur musikalischen Produktion drängte (die Oper „Rübezahl"). In der Zeit von Hamburg bis und mit

[1] Siehe Max Maria v. Weber S. 21. Ich zitiere stets nach der Neuausgabe von R. Pechel.

[2] M. M. v. W. S. 29.

Breslau fließt seine Liederproduktion äußerst spärlich. Acht Lieder sind es, die im ganzen hier genannt werden können:

Umsonst (Op. 71 No. 4)
Entfliehet schnell von mir (Manuskript)
Ich sah sie hingesunken (Manuskript)
Wiedersehn (Op. 30 No. 1)
Ich denke Dein (Op. 66 No. 3)
Ein dreistimmiger Kanon: Mädchen, ach meide (Op. 13 No. 6)
Der dreistimmige Gesang: Ein Gärtchen und ein Häuschen (ohne Opuszahl)
Das mehrstimmige Grablied (ohne Opuszahl).

Erst in Stuttgart, wohin Weber 1807 kam, nachdem er kaum drei Vierteljahre auf Karlsruhe in Schlesien als Musikintendant des Herzogs Eugen von Württemberg gelebt hatte, beginnt die erste eigentliche Liederepoche, die die ganze Stuttgarter Zeit, also beinahe drei Jahre, ausfüllt. Weber versah dort das Amt eines Sekretärs, das ihm der politischen Verhältnisse wegen einzig offen geblieben war und das er nur deshalb annahm, um sein Leben einigermaßen fristen zu können. Ein Spiegelbild seiner ziemlich lockeren Lebensführung geben uns eine Anzahl Lieder, die meistens eine heitere, von jugendlichem Übermut getragene Note aufweisen. Aber auch trübe und pessimistische Stimmungen löste jene Zeit aus. Den künstlerischen Niederschlag zeigen ebenfalls einige Lieder. Diese und die folgende Periode (Mannheim, Darmstadt und Heidelberg) gewinnen außerdem Bedeutung dadurch, daß Weber in ihr eine große Anzahl Gitarrelieder geschaffen hat. Selbst eifrig gitarrespielend, begleitete ihn dies Instrument stets auf seinen Fußreisen, die er zusammen mit seinen Freunden Gottfried Weber, Alexander v. Dusch, Meyerbeer u. a. auszuführen pflegte. Die Zusammenstellung der Lieder aus jener Zeit gibt folgende Übersicht (18 Gesänge):

Liebeszauber (Op. 13 No. 3)
Er an Sie (Op. 15 No. 6)
Meine Farben (Op. 23 No. 1)
Klage (Op. 15 No. 2)
Serenade (ohne Opuszahl)
Ich sah ein Röschen (Op. 15 No. 5)

Was zieht zu deinem Zauberkreise (Op. 15 No. 4)
Rhapsodie (Op. 23 No. 2)
Süße Ahnung dehnt den Busen (ohne Opuszahl)
Sanftes Licht (An den Mond) (Op. 13 No. 4)
Meine Lieder, meine Sänge (Op. 15 No. 1)
Der kleine Fritz (Op. 15 No. 3)
Die Schäferstunde (Op. 13 No. 1)
Wiegenlied (Op. 13 No. 2)
Die Zeit (Op. 13 No. 5)
Künstlers Abschied (Op. 71 No. 6)
Zwei Trinklieder mit Chor: Lethe des Lebens (Op. 66 No. 6)
Weil es also Gott gefügt (Manuskript).

Wenn wir die Stuttgarter Epoche als den ersten wichtigen Hauptzeitpunkt im Liederschaffen Webers bezeichnet haben, so bildet der Berliner Aufenthalt von 1812 den zweiten, der sich an zwei Kunstreisen schloß, die Weber u. a. auch nach der Schweiz brachten, wo er seltsamerweise zur Komposition von italienischen Kanzonetten und Duetten angeregt wurde (Opus 29 No. 1—3 und Opus 31 No. 1—3). In jene Zeit fallen ferner die Lieder zu Kotzebues „Armem Minnesänger“:

Über die Berge mit Ungestüm (Op. 25 No. 2)
Laß mich schlummern (Op. 25 No. 3)
Umringt vom muterfüllten Heere (Op. 25 No. 5)
Rase, Sturmwind (Manuskript) und
Das Maienblümlein (Op. 23 No. 3). (11 Gesänge.)

In Berlin machte er dann die Bekanntschaft Zelters und durch ihn die der Berliner „Liedertafel“. Diese erst seit wenigen Jahren bestehende Institution eines Männergesangvereins, die von weitesttragendem Einfluß wurde, veranlaßte Weber zu seinen Chorgesängen. Es sind das die Lieder mit den Überschriften:

Lenz erwacht und Nachtigallen (ohne Opuszahl; Manuskript)
Das Turnierbankett (Op. 68 No. 1)
An eine Freundin (Op. 23 No. 6)
Schwäbisches Tanzlied (ohne Opuszahl)
Heiße stille Liebe schwebet (Op. 23 No. 5)
Das Lebenslied (Op. 53 No. 1)

Das Festlied (Op. 53 No. 2) und die Männerchöre
Gute Nacht (Op. 68 No. 5)
Ermunterung (Op. 68 No. 2)
Schlummerlied (Op. 68 No. 4). (10 Gesänge.)

Die Reihe der einstimmigen Lieder wird fortgesetzt mit:

Romanze (Um Rettung bietet ein goldnes Geschmeide, Op. posth. 10)
Sonett (Op. 23 No. 4)
Lebensansicht (Op. 66 No. 5)
Bettlerlied (Op. 25 No. 4)
Liebeglühen (Op. 25 No. 1)
Sind es Schmerzen, sind es Freuden (Op. 30 No. 6)
Unbefangenheit (Op. 30 No. 3)
Reigen (Op. 30 No. 5)
Minnelied (Op. 30 No. 4)
Es stürmt auf der Flur (Op. 30 No. 2)
Gebet um die Geliebte (Op. 47 No. 6)
Ballade (Op. 47 No. 3)
Der Jüngling und die Spröde (Op. 47 No. 4)
Ein König einst gefangen saß (Aus der „Diana von Poitiers")
Mein Verlangen (Op. 47 No. 5)
Die gefangenen Sänger (Op. 47 No. 1)
Die freien Sänger (Op. 47 No. 2)
Der Zyklus: Die vier Temperamente (Op. 46). (21 Gesänge.)

Den Höhepunkt der Männerchöre bilden die Kriegslieder aus Th. Körners „Leier und Schwert" (Op. 41, 42 und 43, 11 Gesänge), die einen weiteren Abschnitt in Webers Liederproduktion darstellen.

Mehr oder weniger auch in die Rubrik der patriotischen Gesänge gehören:

Wer stets hintern Ofen kroch
Wie wir voll Glut uns hier zusammenfinden (beide aus dem Festspiel „Lieb und Versöhnen")
Kriegseid (ohne Opuszahl)
Freiheitslied (Op. 68 No. 3)
Husarenlied (Op. 68 No. 6)
Reiterlied II (ohne Opuszahl)
Schützenweihe (ohne Opuszahl). (7 Gesänge.)

Der nächste und letzte Fall, wo Webers Künstlertum auf dem Gebiete des Liedes bemerkenswert hervortritt, umfaßt die Jahre 1817—1819 (Dresden), in denen er sich vorzugsweise mit dem Typus des Volksliedes abgibt und selbst eine reiche Auswahl volkstümlicher Lieder schafft. Die Reihe, nach der Zeit ihrer Entstehung geordnet, ergibt sich wie folgt:

Abschied (Op. 54 No. 4)
Quodlibet (Op. 54 No. 2)
Mailied (Op. 64 No. 2)
Ei, wie scheint der Mond so hell (Op. 64 No. 7)
Alte Weiber (Op. 54 No. 5)
Liebeslied (Op. 54 No. 3)
Das Veilchen im Tale (Op. 66 No. 1)
Gelahrtheit (Op. 64 No. 4)
Die fromme Magd (Op. 54 No. 1)
Wenn ich ein Vöglein wär (Op. 54 No. 6)
Weine nur nicht (Op. 54 No. 7)
Mein Schatzerl is hübsch (Op. 64 No. 1)
Heimlicher Liebe Pein (Op. 64 No. 3)
Abendsegen (Op. 64 No. 5)
Liebesgruß aus der Ferne (Op. 64 No. 6)
Herzchen, mein Schätzchen (Op. 64 No. 8). (16 Gesänge.)

Von dem Augenblick an, wo sich Weber intensiv mit seinen großen Opern („Freischütz", „Euryanthe" und „Oberon") beschäftigt, zeigt sich eine deutliche Abnahme in der eigentlichen Liederkomposition. Der Vollständigkeit halber sind noch weitere 16 Lieder zu erwähnen:

Wunsch und Entsagung (Op. 66 No. 4)
Leise weht es (Aus dem „Nachtlager von Granada")
Lied der Hirtin (Op. 71 No. 5)
Rosen im Haare (Op. 66 No. 2)
Bach, Echo, Kuß (Op. 71 No. 2)
Triolett (Op. 71 No. 1)
Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen (Op. 71 No. 3)
Sehnsucht (Op. 80 No. 2)
Elfenlied (Op. 80 No. 3)
Schmerz (Op. 80 No. 4)

An Sie (Op. 80 No. 5)
Der Sänger und der Maler (Op. 80 No. 6)
Wiegenlied von Breuer (Wiedergefunden!)[1]
Wenn Kindlein süßen Schlummers Ruh' (Op. 80 No. 1)
Das Licht im Tale (ohne Opuszahl)
Du moins alors (ohne Opuszahl).

Das letzte Lied aus der Feder Webers, zugleich sein Schwanengesang, vom 25. Mai 1826 (12 Tage vor seinem Tode), auf einen englischen Text von Th. Moore, war für eine Miß Stephens bestimmt, die es in Webers Benefizkonzert vom 26. Mai sang.

Friedrich Jähns zählt im ganzen 128 Lieder (die mehrstimmigen inbegriffen) von Weber auf[2], eine Zahl, die natürlich approximativ zu nehmen ist, weil einmal unvollständige und nur zum Teil unter die Rubrik des Liedes gehörende Kompositionen mitgerechnet sind, aber auch Werke von uns in die kritische Betrachtung einbezogen werden müssen, die Jähns andern Gruppen und Gattungen (z. B. der Theatermusik) zuteilt.

Die ersten gedruckten Lieder Webers stammen aus dem Jahre 1802. Im schon erwähnten Verzeichnis heißt es: „1802. Einzelne Lieder, gestochen bei Boehme in Hamburg!" Was das für Lieder waren, wissen wir nicht, da ein Brand im Jahre 1842 sämtliche alten Verlagsartikel dieses Geschäfts vernichtete. Daß wir die beiden Gesänge aus dem Jahre 1802: „Die Kerze" und „Umsonst", die sich möglicherweise unter jenen einzelnen Liedern befanden, dennoch besitzen, verdanken wir dem Umstande, daß aus Webers Nachlaß ein Heft zum Vorschein kam, welches dessen sämtliche Liederkompositionen vom Oktober 1802 bis zum März 1811 autographisch enthielt. Dieses Heft ist aber wieder spurlos verschwunden, zum Glück nicht, bevor Jähns eine genaue Abschrift davon genommen hatte, sonst würden wir wohl von allen den Liedern, die Weber nicht selbst in Druck gab und von denen zum Teil auch heute noch keine Ausgabe besteht, kaum genauere Kenntnis haben.

Die Lieder, die Weber später, von seinen Gitarreliedern angefangen, veröffentlicht hat, tragen mit wenigen Ausnahmen Opus-

---

[1] Siehe später S. 81/82.

[2] Er selbst bringt in seiner Ausgabe von 1869 bei Schlesinger, Berlin, 100 zum Abdruck.

zahlen und bilden meistens Sammlungen von 3 bis 8 Liedern, die zum Teil mit an befreundete Personen gerichteten Widmungen versehen sind[1]. Neunzehn Mal[2] hat er so seine Lieder zu einem Opus vereinigt den Verlegern übergeben (14 Mal bei Schlesinger, 2 Mal bei Simrock und je 1 Mal bei Gombart [Gitarrelieder], Gröbenschütz und Peters[3]). Von 1811 an bis zum Jahre 1819 erschien sozusagen jedes Jahr, 1815 sogar dreimal, ein Opus von Liedern. 1822 bringt noch zwei Sammlungen, und das letzte Liederopus ist ein Band mehrstimmiger Gesänge vom Jahre 1823.

Diese Originalsammlungen werden noch durch einige Originaleinzeldrucke ergänzt: Die Serenade erschien zuerst als Beilage im „Stuttgarter Morgenblatt für gebildete Stände" von 1810, die Romanze „Süße Ahnung dehnt den Busen" in den „Winterblüten" (1810) von G. Rheinbeck, ebenso die Romanze „Wiedersehn" als Beitrag zur „Polyhymia" aufs Jahr 1826, während die Ballade „Das Licht im Tale" erstmalig im Beckerschen „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen" (1823) abgedruckt wurde. Das „schwäbische Tanzlied" sollte ursprünglich ins Opus 25 aufgenommen werden; die Verleger Gröbenschütz und Seiler zu Berlin trennten es jedoch davon und gaben es einzeln ohne Opuszahl heraus. Die erste Originalausgabe der Romanze „Ein König einst gefangen saß" dagegen hatte der Verlag Schlesinger in Berlin übernommen. Zusammen mit der Romanze „Leise weht es" und einem zweistimmigen Lied zu einem Lustspiel von Holbein wurde es bei Friese in Dresden nochmals veröffentlicht unter dem Titel „Drei Gesänge aus Webers musikalischem Nachlaß". In Paris bei Richault erschien die französische Romanze als „Te voir encore": „Cédant au charme de ta prière." Als nachgelassene Werke kamen noch heraus das „Grablied" als No. 6 (Berlin, Schlesinger) und die Kanzonette „Sicchè t' inganni!" als No. 11 (Leipzig, Peters). Von den zehn meist nur in Abschrift erhaltenen Liedern und mehr-

---

[1] Vgl. das von Hand geschriebene Werkverzeichnis Webers, das die Werke nach Opuszahlen geordnet angibt und wie das gedruckte Exemplar bis ins Jahr 1823 reicht.

[2] 15 Opus einstimmige Gesänge: Op. 13 15 23 25 29 30 41 43 46 47 54 64 66 71 80, und 4 Opus mehrstimmige: Op. 31 42 53 68.

[3] Vgl. zu Schlesinger den Aufsatz Webers: „Die Schlesingische Musikhandlung zu Berlin", Kaiser, S. 48/49.

stimmigen Gesängen: „Die Kerze“, „Ein Gärtchen und ein Häuschen“, „Entfliehet schnell von mir“, „Ich sah sie hingesunken“, „Weil es also Gott gefügt“, „Rase, Sturmwind“, „Lenz erwacht und Nachtigallen“, „Kriegseid“, „Reiterlied II“, „Schützenweihe“, hat Prof. Max Friedländer die beiden ersten 1902 im Jahrbuch der Musikbibliothek (IX. Jahrgang, Leipzig, Peters), Dr. Leopold Hirschberg die drei letzten in der Monatsschrift „Die Musik“ (Jahrgang 1914/15, Bd. 1) erstmals publiziert.

Nachdrucke haben die Weber-Lieder in großer Zahl erfahren. Von auswärtigen Orten, die Webersche Lieder zum Drucke brachten, sind neben Paris Wien, London, Amsterdam und Kopenhagen zu nennen. Zu diesen Einzelausgaben müssen die Veröffentlichungen in populären Liedersammlungen gerechnet werden (Erks „Deutscher Liederschatz“, Finks „Musikalischer Hausschatz“, Härtels „Deutsches Liederlexikon“, Leipzig; Schurigs „Liederperlen“, Dresden; „Arion“, Braunschweig etc.), die die Lieder allerdings zum Teil in entstellter Form aufnahmen, wie überhaupt die Lieder Webers mancherlei Transpositionen und Bearbeitungen erleiden mußten. Da in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die Gitarre das Modeinstrument par excellence war, so ist es erklärlich, daß zu vielen originalen Klavierliedern spätere Ausgaben mit Gitarrebegleitung entstanden. Auch für unsern Geschmack unmögliche Bearbeitungen, wie etwa für Orgel zu vier Händen, waren seiner Zeit in Umgang. Die Anzahl der Ausgaben kann als Maßstab für die Beliebtheit der verschiedenen Lieder gelten. Zur Illustration seien die Ausgaben von drei Liedern mitgeteilt:

Wiegenlied.

Erste und zweite Orig.-Ausg., als No. 2 des Op. 13:

Augsburg, Gombart
Hamburg, Boehme; München, Falter (einzeln)
„Elegante Zeit“ 1812, No. 3, mit Gitarre oder Pianoforte
Berlin, Schlesinger " " " "
Hamburg, Boehme " " " "
Hamburg, Cranz " " " "
Hannover, Bachmann " " " "
Hannover, Nagel " " " "
Leipzig, Hofmeister " " " "

Mainz, Schott, mit Gitarre oder Pianoforte
Berlin, Schlesinger (Jähns), mit Pianoforte
Weber-Album, ebendaselbst „ „
Berlin, Schlesinger, für Sopran oder Tenor in D mit Pianoforte
„Arion", Braunschweig, Busse, mit Pianoforte
Hannover, Bachmann „ „
Leipzig, Breitkopf & Härtel „ „
Leipzig, Klemm „ „
Leipzig, Finks „Musikalischer Hausschatz", mit Pianoforte
Leipzig, Peters „ „
Leipzig, Härtels „Liederlexikon" „ „
Leipzig, Schuberts „Concordia" „ „
Hamburg, Schuberth & Co. „ „
London und Brighton, Augener & Co. „ „
Berlin, Schlesinger („Enfant, dormez") „ „
Paris, Brandus & Dufour „ „
Paris, Flaxland „ „
Paris, Richault „ „
Berlin, Schlesinger: Blums Liederspiel „Die Rückkehr ins Dörfchen", mit Pianoforte
Leipzig, Klemm, für Pianoforte ohne Worte.

Lützows Jagd.

Singstimmen mit Pianoforte ad lib.
Erste Orig.-Ausg., als No. 2 des Op. 42:
Berlin, Schlesinger.

Neue Orig.-Ausg. für 4stimm. Männergesang:
Berlin, Schlesinger
„Orpheus", Braunschweig, Busse
Essen, Baedeker
Finks „Musikalischer Hausschatz", Leipzig
Härtels „Liederlexikon", Leipzig
Schuberts „Concordia", Leipzig.

Einzeln:
London, Chappell & Co.
London, Novello & Co.
Paris, Richault.

Für 4 Männerstimmen mit Pianoforte oder Gitarre ad lib.:

Wien, Cappi & Diabelli.

Für 1 Stimme mit Pianoforte oder Gitarre:

Berlin, Schlesinger.

Für 1 Stimme mit Pianoforte:

Berlin, Schlesinger (Jähns)
Berlin, Schlesinger (Weber-Album)
Berlin, Schlesinger (Nationallieder)
Berlin, Paez
Hamburg, Boehme
Wien, Diabelli & Co.
Wien, Witzendorf.

Für 1 Stimme mit Gitarre:

Berlin, Schlesinger.

Einzeln:

Berlin, Concha.

Für 1 Stimme ohne Begleitung:

Berlin, Vereinsbuchhandlung.

Für Pianoforte ohne Worte:

Berlin, Schlesinger
Berlin, Schlesinger (leicht arr. v. Wagner)
Berlin, Schlesinger (als „Héroide" von Liszt)
Leipzig, Kistner.

Für Gitarre ohne Worte:

Berlin, Concha.

Für Harmoniemusik:

Berlin, Concha (arr. v. Neithardt: 2 Kent-Hörn., 3 Hörn., 2 Tromp., 4 Pos.)
Leipzig, Peters (arr. f. 2 Klarinetten, 2 Hörn. und Fagott).

Was zieht zu deinem Zauberkreise.

Erste Orig.-Ausg., als No. 4 des Op. 15 (dem aber in dieser Ausgabe die Opuszahl fehlt):

Bonn, Simrock
Hamburg, Boehme

Hamburg, Cranz
Wien, Haas
Berlin, Schlesinger (Weber-Album)
„Arion", Braunschweig, Busse
Leipzig, Peters.

Einzeln:
Bonn, Simrock
Amsterdam, Theune & Co.
Berlin, Schlesinger (Jähns)
Hamburg, Boehme
London, Ashdown & Parry
London, Chappell & Co.
London, Cramer & Co.
London und Brighton, Augener & Co.

Mit Pianoforte oder Gitarre:
Leipzig, Hofmeister.

Einzeln:
Berlin, Paez.

Mit Gitarre:
Bonn, Simrock.

Einzeln mit Gitarre:
Bonn, Simrock
Braunschweig, Meyer.

Mit Pianoforte, Flöte und Gitarre:
Leipzig, Hofmeister.

Für Orgel zu vier Händen:
London, Novello & Co.

(Vgl. die ausführlicheren Angaben bei Jähns.)

Verloren gegangene Liederkompositionen, deren einstmalige Existenz aber unbestritten ist, müssen wir, abgesehen von den schon erwähnten durch die Feuersbrünste von 1802 und 1842 zerstörten Werken, nach genauen Aufzeichnungen in Webers gewissenhaft geführtem Tagebuch[1] 12 annehmen[2], von denen wir jedoch

[1] Datierend vom 26. Februar 1810 bis 3. Juni 1826. Es gibt getreuen Aufschluß über die Kompositionsdaten.

[2] Jähns Anhang No. 36 38 55 56 62 64 72 73 74 75 76 79.

kaum etwas mehr als die Titel kennen (einige italienische Kanzonetten, eine Romanze, verschiedene Lieder). Von zwei Gesängen, die wir als wiedergefunden betrachten dürfen, wird noch ausführlich im Anhang zu reden sein. Auch zirkulieren heute noch zweifelhafte und untergeschobene Lieder unter Webers Namen, eine Erscheinung, die z. B. auch von Mozart gilt (Wiegenlied von Bernhard Fließ). Jähns nennt von jenen 5, von diesen 8, als deren Komponisten er Silcher, Luise Reichardt, Reissiger, Bernhard Anselm Weber, Himmel u. a. bezeichnet.

Eine dem heutigen Stande der musikwissenschaftlichen Forschung genügende Gesamtausgabe der Lieder von Weber besitzen wir leider noch nicht; denn die Ausgabe in zwei Bänden von Jähns enthält nur eine Zusammenstellung von 100, und die heutigen Verlagsanstalten Peters, Breitkopf und Litolf gehen in ihren Sammlungen kaum über die drei Dutzend hinaus, wobei erst noch gesagt werden muß, daß die Wahl nicht einmal immer die beste ist.

Dichter und Texte.

In der ersten Zeit wird man von Weber, wie von jedem andern Liederkomponisten, behaupten dürfen, er habe mehr oder weniger wahl- und kritiklos Texte komponiert. Eine gewisse Anregung, sei sie nun vom Gedichte oder vom Verfasser selbst ausgegangen, wird in jedem Falle dagewesen sein. Seiner frohgemuten geselligen Natur mußte es besonders naheliegen, sich die Textdichter, wo sich nur Gelegenheit bot, aus dem Bekanntenkreise zu wählen. Dies konnte er bereits in hohem Maße in Stuttgart tun, wo er die Bekanntschaft machte von Hofrat und Bibliothekar Lehr, von Fr. Haug und G. Rheinbeck, den beiden Redaktoren des Stuttgarter Morgenblattes, und ferner von F. K. Hiemer, der ihm außer dem Text zu zweien seiner Lieder („Die Schäferstunde", „Wiegenlied") auch das Libretto zu seiner „Silvana" und seinem „Abu Hassan" lieferte[1].

In Berlin kam er mit den Dichtern der „Liedertafel" und „Singakademie" in Berührung, die ihm die Texte zu seinen mehrstimmigen Liedern schufen (Bornemann, Kannegießer, Voigt und Sautter). Er lernte dort auch Gubitz kennen, denjenigen Schrift-

[1] Vgl. Webers Aufsatz „Ansicht des gegenwärtigen Zustandes der Kunst und Literatur in Stuttgart", 1809, Kaiser, S. 139 ff.

steller, den er am häufigsten benützte (12 Gedichte hat er neben andern Werken von ihm vertont). Der Ort aber, der ihn sogar mit einem ganzen Kreis von Dichtern zusammenbrachte, war Dresden. Dort wurde er in den sog. „Dichtertee“ (später „Liederkreis“) eingeführt, eine Vereinigung von künstlerisch-literarisch interessierten Persönlichkeiten, in der manche für ihn bedeutsame Beziehung zustande kam. In erster Linie muß hier Fr. Kind genannt werden, der spätere Freischütz-Librettist, dann etwa noch Arthur v. Nordstern, Th. Hell, Adalbert vom Thale, Karl Förster, Breuer, Graf v. Blankensee, Eduard Gehe u. a., die Weber alle mehr oder wenig Gedichte lieferten, die er in Musik setzte. Eine Person, die an dieser Stelle nicht übergangen werden darf, der Weber manche Winke und Ratschläge zu verdanken hatte, ist Friedrich Rochlitz, der Kritiker und Herausgeber der Leipziger musikalischen Zeitung. Dieser Mann, der schon die ersten Werke Webers mit Liebe und Verständnis besprochen hatte, blieb zeitlebens Weber und seiner Kunst zugetan[1].

Die Art, wie Weber zu seinen Dichtern kam, erfährt noch eine schärfere Beleuchtung, wenn wir die Schilderung des geselligen Verkehrs mit jenen Personen an Hand der Biographie von Max Maria v. Weber verfolgen. Am besten mag uns über diese Verhältnisse die Stuttgarter und Darmstädter Epoche belehren, an die sich die Berliner Jahre mit ihren Beziehungen zur „Liedertafel“, „Singakademie“ und zum Beerschen Haus (Eltern von Giacomo Meyerbeer) anschließen; denn die Dresdner Zeit bedeutet nichts als eine variierte Wiederholung der in Stuttgart und Berlin gemachten Beobachtungen.

Die verschiedenen gesellschaftlichen Kreise, in denen Weber u. a. Hofrat Lehr und Hiemer kennen lernte, berichtet M. M. v. W., vereinigten sich des öftern, teils in den Trinkstübchen des Schlosses, teils in der berühmten Wirtsstube des Gastwirts Schwederer oder bei Höner. Wenn auch Übermut und Ausgelassenheit meistens vorherrschten, so wurde doch auch manches geistvolle Gespräch geführt, das mehr als einmal den Ausgangspunkt zu einem Liede bildete. In gehobener Stimmung wagten dann diese Leute, die

[1] Vgl. seine Rezensionen der Lieder Webers in der „Leipz. Allg. musik. Ztg.“ XVI, S. 194; XX, S. 557; XXII, S. 16 (Op. 25 47 54).

in seinem damaligen Gemütszustande noch liegende Reste von Bitterkeit und Mißmut ausdrückte“ [1].

Neben dieser überwiegenden Zahl von Texten stehen solche von Schriftstellern, mit denen Weber kaum je zusammentraf. Die nächstliegende Annahme ist, daß ihm diese Gedichte durch die damals stark verbreiteten Musenalmanache in die Hände kamen. So ist z. B. das Lied „Die Zeit“ von Stoll, das Weber im November 1810 komponierte, im Musenalmanach von Seckendorff (1808—1809) erschienen. Dasselbe darf von dem „Maienblümlein“ von Eckschläger angenommen werden, eines der populärsten Lieder Webers.

Der Wert dieser Dichtungen ist ohne Zweifel verschieden, selten mehr als mittelmäßig, in vielen Fällen gering. Am besten steht es mit den scherzhaften Liedern, die für unsern Geschmack am erträglichsten sind, wenn sie auch oft mit einer gehörigen Dosis von Naivität gewürzt sind. Auch der Fall, daß vom selben Dichter das eine gut erscheint, das andere trocken und ungenießbar ist, kommt nicht selten vor. Gubitz und Kind z. B., die beiden bei Weber am meisten vertretenen Dichter, haben höchst Ungleichmäßiges geschaffen. Unter den Stoffen ernster Art erscheint vieles poesielos und altmodisch. An dieser Stelle drängt sich leicht die Frage auf, ob Weber manchmal nicht wirklich Fehlgriffe in der Textwahl tat. Wenn man unter den Dichternamen nach bekannten Größen sucht, ist man enttäuscht, kaum eine zu finden. Auch die Lieblingsdichter des 18. Jahrhunderts sind etwa mit Bürger, Matthisson und Voß, den Weber von Eutin (1802) her kannte, nur spärlich vertreten. Der Vorwurf, den man Mozart bisweilen machte, er habe kein rechtes poetisches Verständnis besessen, scheint Weber auf den ersten Moment auch zu treffen. Allein man darf nicht verkennen, daß Weber mit Mozart in der Geschichte der Literatur einer Übergangszeit angehört. Die alte Lyrik von der Art der Anakreontiker, des Göttinger Hainbundes und ihres Anhanges war verblichen, die neue vom Geist der Goetheschen Poesie war — eine sich immer wiederholende Erscheinung — noch nicht überall durchgedrungen, abgesehen davon, daß Weber

[1] Briefe von Weber an Lichtenstein, herausgegeben von Ernst Rudorff, Braunschweig 1900, S. 10.

und Goethe einander nie näher kamen[1]. Nach H. Bischoff[2] soll Weber außerdem einmal die charakteristische Äußerung getan haben: „Er wage sich nicht an Goethesche Gedichte, weil diese schon zu viel Musik enthielten."

Wenn wir nach dem Grund suchen, warum aus den Beziehungen zu den eigentlichen Romantikern, mit denen er immerhin persönlichen Verkehr pflegte[3], keine gemeinsamen künstlerischen Arbeiten entstanden, so trifft Spitta zweifellos das Richtige, wenn er bemerkt, daß „das Dramatische eine ihrer (der Romantiker) schwächsten Seiten, Weber dagegen Dramatiker vom Wirbel bis zur Sohle war. In dieser Eigenschaft konnten ihm die Schlegel, Tieck, Arnim, Brentano und ihre Gefolgschaft nichts nützen"[4]. Dieses Urteil wird dadurch nicht beschränkt, daß des „Knaben Wunderhorn" Weber Stoffe bot zu einigen seiner Volkslieder, da es sich hier nicht um eigene Werke der Herausgeber, sondern um Überliefertes handelte.

Daß Weber mit seinen Texten bisweilen Mißgeschick hatte — man braucht nur an „Oberon" und „Euryanthe" zu denken —, ist nicht zu leugnen. Alles ist zu sehr auf den Modegeschmack abgestimmt und von ihm beherrscht, so daß es diesen Produkten gleich ergehen mußte wie den gewöhnlich auf Hoffestlichkeiten hin bestellten und ausgeführten Gelegenheitskompositionen, von denen Jähns wünscht, es möchten heutige Dichter neue Texte dazu schaffen, um den oft bedeutenden musikalischen Gehalt vor dem gänzlichen Untergang zu retten. Gustav Mahler hat zu seiner Bearbeitung der „Drei Pintos" mehrere solcher Festkompositionen (Chor aus der Jubelkantate und Frauenchor aus der Musik zum Robertschen Festspiel zum Empfang des neuvermählten Prinzen) verwandt[5]. Mit manchen Liedern müßte man, um sie

---

[1] Vgl. M. M. v. W. S. 142 u. 452.

[2] „Musik" von Richard Strauß: Das deutsche Lied Bd. 16—17, S. 76.

[3] Brentano sollte sogar die Tannhäuser-Sage als Operntext für Weber bearbeiten.

[4] Zur Musik S. 280.

[5] Die großen Verdienste, die Mahler nicht allein den „Drei Pintos", sondern auch dem „Oberon" gegenüber beanspruchen darf, scheinen bis heute einer gerechten Würdigung zu harren. Handelt es sich beim „Oberon" um mehr dramaturgische Arbeit, die den ziemlich umfangreichen und teilweise unpoetischen Text auf ein Minimum reduziert, um dem Standpunkt der Bühnenwirksamkeit

heutzutage genießen zu können, ebenso verfahren[1]. Die Möglichkeit, daß Weber, wo es sich um befreundete Dichter handelte, bisweilen ein Auge zudrücken mußte, läßt sich nicht von der Hand weisen, doch ist auch zu bemerken, daß Weber sich öfters beklagte, keinen guten Dichter zu finden. Lichtenstein gegenüber äußerte er sich einmal: „Die verfluchten Dichter lassen mich im Stich", und weiter: „Ich bitte Dich, Gubitz an mich zu erinnern."[2]

Dichternamen, über deren Träger mir keine Auskunft zu finden möglich war, sind neben den schon genannten Wallner und Graf Löwenstein-Wertheim, auch Dr. Breiting, der einem bereits komponierten Kanon nachträglich den Text unterlegte. Ob ferner Fr. v. Gerstenbergk (genannt Müller) mit dem von Friedländer[3] oder dem andern von M. M. v. W. erwähnten[4] identisch ist, habe ich nicht zu konstatieren vermocht. Ebenso dunkel sind mir die Namen Wargentin[5], Reiniger und A. Oertel[6]. Aller Wahrscheinlichkeit nach waren das Leute, die sich als Dilettanten nebenbei mit Dichtkunst beschäftigten und durch einen besondern Zufall mit Weber in Berührung traten.

Texte unbekannter Verfasser sind neben einigen mehrstimmigen Liedern die Gesänge „Umsonst", „Lebensansicht", „Unbefangenheit", „Der Sänger und der Maler". Es ist sehr wahrscheinlich, daß Weber selbst als Dichter für das eine oder andere Lied in Betracht kommt, hat er doch wiederholt Verse gemacht, in denen gewöhnlich Scherz und fröhlicher Übermut herrschten. Von dem Gedicht „Künstlers Liebeswerben", das als identisch mit „Künstlers Liebesforderung" (in der Schweiz komponiert) angesehen werden darf, dessen musikalischer Teil allerdings verloren ging, sagt Weber selbst: „Der Dichtungsteufel war in mich gefahren; er

---

unter Beobachtung der heutigen künstlerisch-ästhetischen Ansichten möglichst nahe zu kommen, so ist bei den „Drei Pintos" das einzigartige Geschick und Verständnis Mahlers zu schätzen, dem es gelang, mit Hilfe meistenteils weniger bekannter Lieder Webers, die er mit erstaunlicher Wahrung des Weberschen Stiles selbst instrumentierte, die kleine Meisteroper zu einem befriedigenden Ganzen zu gestalten.

[1] Vgl. „Liebeglühen" von Gubitz, „Die Schäferstunde" von Müchler, von Jähns schon einigermaßen umgearbeitet, „Es stürmt auf der Flur" von Rochlitz u. a.

[2] Lichtenstein, Briefe S. 56. [3] Bd. II, S. 140. [4] S. 452.

[5] Webers gedrucktes Verzeichnis nennt ihn Wergentin.

[6] Alle diese Namen fehlen in den Registern bei Gödecke und Koberstein.

stak mir zwischen den Rippen; ich mochte wollen oder nicht, ich mußte Verse machen.“ [1] Das sechsstimmige Lied „Lenz erwacht und Nachtigallen“ bezeichnet Jähns als wahrscheinlich von Gubitz gedichtet.

Das Verhältnis Webers zu seinen Texten ist, wie wir gesehen haben, ein besonderes und nicht etwa mit dem Schuberts zu vergleichen, dessen Lieder mehr Konzertlieder sind, während Webers Lieder im Konzertsaal nie Erfolg haben werden. Seine Lieder werden einzig und allein richtig genossen und letzten Endes auch richtig beurteilt werden können, wenn man sich stets ihrer Entstehung bewußt bleibt und möglichst bestrebt ist, sie in den Kreisen erklingen zu lassen, für die sie bestimmt sind.

Bevor wir uns nun an die Besprechung der Lieder im einzelnen machen, sei noch eine Äußerung Webers angeführt, die er gelegentlich einer Kritik von Liedern Fr. Wiecks (des Vaters der Klara Schumann) tat und die uns zeigt, wie Weber neben seiner reichen schöpferischen Phantasie stets auch über einen klar denkenden und ebenso formulierenden Kunstsinn verfügte. Er sagt dort: „Die Schöpfung einer neuen Form muß durch die Dichtung, die man komponiert, erzeugt werden. Bei meinen Gesängen hat mich immer nur das größte Streben, meinen Dichter wahr und korrekt deklamiert wiederzugeben, zu manchen neuen Melodiegestalten geführt.“ [2] Und in einer interessanten Auseinandersetzung mit Adolf Müllner, dem Dichter von „König Yngurd“, zu dem Weber eine Bühnenmusik schrieb, beginnt er mit den vielsagenden Worten: „Nach meiner Ansicht ist es die erste und heiligste Pflicht des Gesanges, mit der möglichsten Treue wahr in der Deklamation zu sein.“ [3] Diese künstlerischen Grundsätze, die allerdings verhältnismäßig spät niedergelegt wurden, hat sich Weber wohl schon sehr früh zu eigen gemacht. Sie dürfen uns ein Beweis sein, wie Weber selbst die Liederkomposition als eine ernste Aufgabe betrachtete und mit ganz bestimmten Normen an sie herantrat. Sie sollen aber auch meine folgende Einteilung, die sich an die verschiedenen Formen hält, rechtfertigen.

---

[1] Tagebuch, 24. September 1811. [2] Siehe Kaiser S. 176. [3] Kaiser S. 372.

Die volkstümlichen Lieder.

Weber hat selbst 15 Volkslieder, wie er hinzufügt, „mit neuen Weisen versehen", herausgegeben (op. 54 und 64). Dazu kommen noch diejenigen Strophenlieder, die sich in kurzer Zeit die sog. „Volksläufigkeit" erwarben und die in den Werken von F. M. Boehme, Hoffmann v. Fallersleben und John Meier[1] als volkstümliche Lieder[2] aufgezählt werden. Auch einzelne Nummern aus den Opern Webers müssen diesem Kapitel eingereiht werden.

Das volkstümliche Element ist ein im Schaffen Webers vielleicht ebenso charakteristisches Merkmal wie das dramatische. Mit gleicher Entschiedenheit traten beide Momente, die ausschlaggebend sind für Webers musikhistorische Stellung, schon sehr früh zu Tage. Für unsre Betrachtung der Lieder muß als Persönlichkeit, die für Weber von bestimmendem Einfluß war, neben N. Kalcher[3] Abt Vogler[4] genannt werden, dessen Schüler Weber zweimal (1803/04 und 1810/11) längere Zeit war. Die Einflüsse, die auf diesen Mann zurückgehen, zeigen sich einmal in der Vorliebe Voglers für fremdländische Melodien. Dieser hatte, um das Studium gründlich betreiben zu können, längere Reisen u. a. bis nach Afrika und Griechenland unternommen. Weber weist diesen typisch-romantischen Zug, fremde Nationalmelodien zu eigenen Zwecken zu benützen, in starkem Maße auf. Spanische, chinesische, russische, türkische, polnische Themen finden sich nicht nur in

---

[1] Boehme, Volkstümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert und Deutscher Liederhort. — Hoffmann v. Fallersleben, Unsere volkstümlichen Lieder. — John Meier, Kunstlieder im Volksmunde.

[2] Eine Bezeichnung, die sich zum ersten Mal findet im 5. Bd. von Friedrich Karl v. Erlachs „Volkslieder der Deutschen", Mannheim 1834—36.

[3] Weber schreibt in seiner autobiographischen Skizze: „Dem klaren, stufenweise fortschreitenden sorgfältigen Unterricht (Kalchers) verdanke ich größtenteils die Herrschaft und Gewandtheit im Gebrauch der Kunstmittel, vorzüglich in Bezug auf den reinen vierstimmigen Satz" etc. Siehe Kaiser S. 4.

[4] Vgl. Webers Aufsätze „Ein Wort über Vogler" und „Abt Voglers Jugendjahre" (Kaiser S. 321 ff.).

seinen Klavierwerken[1], sondern auch in den Opern („Abu Hassan", „Preciosa", „Oberon") und einigen seiner Lieder (vgl. die Romanze aus dem „Nachtlager von Granada" von Kind). Auch daß er noch im Jahre 1825 auf Veranlassung des Musikverlegers G. Thomson in Edinburg sich verstand, zu schottischen Originalmelodien eine Begleitung für Klavier, Violine, Cello und Flöte zu setzen, zeigt doch zum mindesten sein großes Interesse für musikalisches Volkstum, dem er bis zu seinem Lebensende treugeblieben ist. Noch wichtiger aber ist für uns Voglers Lehrerschaft dadurch, daß er Weber auch auf das deutsche Volkslied hinwies.

Die Volksliederbewegung, die von Herder und Goethe ausgegangen war, hatte bereits im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts erfreuliche Resultate gezeitigt. „Des Knaben Wunderhorn" war von Arnim und Brentano in den Jahren 1806—1808 der Öffentlichkeit übergeben worden und hatte die Anerkennung eines Goethe gefunden[2]. Ungefähr zur gleichen Zeit gaben dann Büsching und von der Hagen ihre die vorige gleichsam ergänzende Sammlung von Volksliedern heraus. Aus diesen beiden Quellen, die später ein Schubert, Schumann, Wolf und Brahms in ausgiebiger Weise benützten, bezog schon Weber wohl als erster der großen Musiker des 19. Jahrhunderts das Material zu seinen Volksliedern[3]. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist es, daß die Entstehung der Mehrzahl seiner volkstümlichen Lieder in seine reifste Periode (Anfang der Dresdener Jahre) fiel.

Das erste Lied, das hierher zu rechnen ist und das sich bis auf den heutigen Tag einer gewissen Beliebtheit erfreut, ist das „Röschen" (F $^4/_4$) von Karl Müchler[4] (ursprünglicher Titel: „An junge, spröde Schönen", Stuttgart 1809). Der Text, der in bewußter Anlehnung an Goethes „Heideröslein" gearbeitet ist und

---

[1] Vgl. Walter Georgii S. 12.

[2] Vgl. die Rezension in der Jenaer Literaturzeitung vom Jahre 1806.

[3] Vgl. Kaiser, Diss. S. 22 und Rochlitz' Rezension des op. 54 in der Leipziger Allgem. Musik-Ztg. Jahrg. 22, Bd. 16.

[4] Karl Müchler, geb. 1763 zu Stargard (Pommern), studierte in Halle, war seit 1785 in verschiedenen militärischen Stellungen tätig, bis er 1806, durch den Krieg seiner sämtlichen Einnahmen beraubt, bloß vom literarischen Erwerb lebte. 1814 erhielt er vom russischen Kaiser ein lebenslängliches Gnadengehalt. Er starb 1857 in Berlin.

nicht zu den schlechten gehört, bringt in der letzten vierten Strophe die Schlußwendung: „Leicht könnt ihr zeigen, daß ihr sie (die Moral) wißt, wenn ihr nun alle den Sänger küßt.“ Weber besaß bekanntlich eine sehr hübsche, wenn auch nicht große Stimme, die seine Freunde zu schätzen wußten, besonders dann, wenn er seine eigenen Lieder zur Gitarre sang. Durch einen Unglücksfall in Breslau wäre er beinahe um seine Stimme gekommen[1].

Das Lied kann als Muster eines regelmäßig gebauten Strophenliedes gelten. Jede der vier Zeilen mit je vier Hebungen gibt musikalisch ein zweitaktiges Motiv, das rhythmisch durchgehend dasselbe bleibt (das bekannte Schema , das in einer Menge Volkslieder, z. B. „Steh' ich in finstrer Mitternacht“, Verwendung fand). Um der Trivialität, der dieser Rhythmus ausgesetzt ist, zu entgehen, suchte Weber der melodischen und harmonischen Seite eine gewisse Mannigfaltigkeit abzugewinnen. Das jeweilige gereimte Versende (a a b b) sieht harmonisch folgendermaßen aus: T-D-Sp-Tp-T (die letzte Verszeile, die das erste Mal einen Trugschluß [Tp] erfährt, ist wiederholt). Melodisch ist bemerkenswert: am Anfang der vielfach vorkommende volkstümliche Quartsprung, dann die tonmalerischen Zwecken dienende, verminderte Quinte auf „Balsam“, die, wie die Quarte auf „blühend“, zeigt, wie sehr Weber auf den Text eingeht (für den Dramatiker selbstverständlich), und schließlich eine Eigenheit, der man auf Schritt und Tritt begegnet und die Weber selbst als Manier empfand: die zahlreiche Ausnützung von Vorhalten, die an sich immer ausdrucksvoll sind, aber zu viel angewendet dem Lied einen süßlich-sentimentalen Anstrich verleihen[2]. Weber schrieb bei Anlaß der „Silvana“-Aufführung in Berlin am 10. Juli 1812 in sein Tagebuch: „Ich habe auch bemerkt, daß ich sehr über meiner Manier wachen muß, um nicht monoton zu werden. In meinen Melodieformen sind die Vorhalte zu oft und zu vorherrschend.“[3] Inwieweit sich

[1] Vgl. M. M. v. W. S. 47.

[2] Wie dieser melodische Effekt schließlich auf die Spitze getrieben wurde, lehren uns die Lieder der romantischen Nachzügler Proch, Kücken, Abt, Gumbert etc.

[3] Vgl. auch Lichtenstein S. 7.

Weber diese Manier abgewöhnte, wird die fernere Betrachtung seiner Lieder ergeben.

Das „Röschen“ ist abgedruckt in Boehmes „Volkstümliche Lieder der Deutschen“, allerdings mit Weglassung der Vorhalte. Ob wohl das Volk diesem zum Volkslied gewordenen Gesang gegenüber seine „Herrenstellung“ [1] ausgeübt hat, indem es die seinem Empfinden widerstrebenden Partien änderte? Das für Weber typische Lied kann auch in Bezug auf die Klavierbegleitung als Exempel statuiert werden. Diese zeigt in vielen Fällen eine Gegenüberstellung von gewöhnlichen, die Singstimme stützenden Akkorden und einer sog. Akkordfiguration. Ein Klaviernachspiel, das der Geschlossenheit der Form wegen öfters angefügt ist, aber selten selbständig etwa im Sinne eines Schumann auftritt, ist bei dem Opernkomponisten Weber nicht verwunderlich.

„Der kleine Fritz“ (F $^2/_4$, 1809) darf wie das Vorige zu den besten und gelungensten Liedern gerechnet werden. Den Scherz des Gedichtes (fliegendes Blatt), das eine Art dramatische Szene ist, holte Weber mit dem ihm gerade für diese Sachen eigenen Geschick trefflich heraus. Wir werden sehen, wie Webers musikalischer Humor stets den prägnantesten Ausdruck fand [2].

Die Musik illustriert in strengster Deklamation den Text. So ist gleich schon der Anfang bezeichnend, der echt dramatisch auf dem Sextakkord der Subdominante einsetzt. Zweimal eingeschobene Takte des Klaviers bringen die vom rezitierenden Standpunkte aus notwendigen Ruhepausen. Ein Stücklein feinster musikalischer Humoristik bieten die Stellen „Liebchen“ (Verzierung des Tons), „Ach, daß ich doch kein Liebchen habe“ (Mollwendung) und „Wer schenkt mir eins zum heil'gen Christ?“ (Fermate auf der Dominante). Besonders die beiden letzten Momente zeigen, wie Weber dem Text zuliebe das strenge Strophen-

---

[1] Vgl. John Meier.

[2] Leider kennt man heutzutage diese ganz bedeutende Seite seiner Kunst nur wenig oder gar nicht. Wer weiß, ob es nicht anders wäre, wenn er seine komische Oper „Die drei Pintos“ hätte vollenden können, die, aus den erhaltenen Bruchstücken zu schließen, eine glänzende Probe abgelegt haben würde für seine Meisterschaft auch auf dem Gebiete des Musikalisch-Komischen. Schon aus diesem Grunde muß die Nichtvollendung dieses Werkes bedauert werden.

lied aufgab. Der Romantiker, der den subjektiven Ausdruck über das Formale stellt, erscheint hier in seiner reinsten Form. Der Rhythmus ist auf Kosten der Harmonik mannigfaltiger als im „Röschen". Die Begleitung weist dagegen dieselben Merkmale auf.

Das „Wiegenlied" (C $^3/_8$, 1809) von F. K. Hiemer[1]: Rhythmik, Harmonik, Begleitung (Gitarre) ist von der denkbarsten Einfachheit (Reimschema a a b b = T-D-S-T). Daß doch nicht etwa der Eindruck von Dürftigkeit hervorgerufen wird, verdankt das Lied seiner reichgeführten Melodie, die das Wiegende auf die natürlichste Weise festhält. Der Tonumfang ist gegenüber den beiden vorigen Liedern um eine Sekunde größer (Dezime). Auch das Wiegenlied wurde von Boehme in sein Buch aufgenommen, und zwar wieder mit Abweichungen, von denen man auch annehmen muß, daß sie Boehme im Volk so hörte (der punktierte Rhythmus ist stellenweise durch einen gleichmäßigen ersetzt und statt eines D im zweiten Takt findet sich ein E). Über die Klavierbegleitung, die nach Boehme wahrscheinlich nicht von Weber stammt, siehe Näheres im Kapitel „Gitarrelieder".

Vom „Maienblümlein" (C $^3/_8$, 1811) von Eckschläger[2], das diese Art von Liedern fortsetzt, gilt alles bisher Gesagte. Es ist durchaus nach dem Muster des „Wiegenliedes" geschaffen, an das es auch sofort erinnert. Die Begleitung ist wie dort durchgehend in Achteln gehalten. Einzig die vier Takte Nachspiel bringen ein neues Motiv, eine Art Passage, wie sie Weber besonders liebte[3]. Etwas überraschend wirkt bei der großen Einfachheit des Liedes der plötzliche Übergang nach A-moll (Tp), wie speziell das Fis (erhöhte Quarte) im ersten Takt. Haben wir hier vielleicht eine bewußte Imitation des falschen F, das unter anderem

---

[1] Franz Karl Hiemer (1768—1822), einst populärer Dichter, führte ein wechselvolles Leben als Schauspieler, Offizier und Sekretär. Er schrieb dramatische Stücke und Operntexte und ist Librettist von Webers komischer Oper „Abu Hassan" und Neubearbeiter des Textes zu Webers „Silvana". Vgl. Epistel an Hiemer bei Kaiser S. 522.

[2] Joseph Aug. Eckschläger (auch Eckschlager) wird in Ballus' Monographie der Stadt Preßburg als ein daselbst lebender Ausländer genannt. In den Jahren 1813—1815 wirkte er als Kapellmeister und Theatersekretär in Preßburg und Baden und lieferte als solcher eine Reihe von Prologen und Texten zu lebenden Bildern.

[3] Siehe seine Klavierwerke; Georgii nennt sie S. 7 Rollfiguren.

beim Alphorn eine Rolle spielt? Ein weiteres Moment, das einem in die Augen springt, ist die sonderbare Deklamation des Wortes Maienblümlein. Bei wenig genauem Zusehen ist man leicht geneigt, Weber hier eines groben Deklamationsfehlers zu zeihen. Aber abgesehen davon, daß dieser scheinbare Verstoß ohne Zweifel als Charakteristik gedeutet werden muß (man denke sich dieses Kinderlied wirklich von einem Kinde gesungen, und man wird die Betonung Maienblümlein sofort verstehen), dürfte man nicht schlechthin nach diesem einzelnen Fall ein allgemein gültiges Urteil aussprechen. Denn Weber besaß ein hervorragendes Maß von Selbstkritik.

Ich greife nur auf seine Artikel über Wieck und Müllner[1] zurück und führe noch die über W. Fink und Gottfried Weber[2] an, aus denen man zur Genüge erkennt, wie wichtig Weber eine gute Deklamation war. Man braucht nur die Vertreter des Liedes im 18. Jahrhundert durchzugehen, um zu sehen, daß das Prinzip der richtigen Deklamation noch lange nicht zum Selbstverständlichen und Notwendigen der Liederkomposition gehörte. Reichardt z. B. muß sich in dieser Beziehung manchen Vorwurf gefallen lassen[3].

Das bayrische „Bettlerlied“ (A $^3/_8$, 1812)[4], das Höchstmaß von Einfachheit darstellend, ermangelt doch nicht einer gewissen Originalität. Die vorwiegenden Quart- und Sextsprünge (Tonikadreiklang) und das zweimalige Oktavintervall ahmt den Ton der Schnadahüpferlpoesie nach. Die Rezension der „Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ XVI 194 möge hier stehen, da sie uns ein erschöpfendes Bild von diesem Lied gibt: „Das schnurrige Bettlerlied im bayrischen Dialekt ist in der Musik ungeachtet der sehr sparsam angewendeten Kunstmittel ein so lustig verwogenes trotziges Ding als irgend eins und seine Wirkung vollkommen, wie sie sein soll. Das ganz unvermutete Hereinplumpen des einzelnen Zweivierteltakts in den Dreiachteltakt[5] ist nicht nur in seinem stößigen Übermut ganz charakteristisch,

---

[1] Siehe S. 19. [2] Kaiser 168 ff. und 179 ff.

[3] Vgl. auch die mit dem Streben nach verbessernder Deklamation zusammenhängende Stelle in der Hymne von Rochlitz (Jähns S. 171).

[4] Jähns ist offenbar eine Verwechslung mit dem Schwäbischen Tanzlied passiert.

[5] Eine im Volkslied nicht selten auftretende Erscheinung (vgl. z. B. die Lieder von Schulz).

sondern es trifft und schreibt es auch niemand ohne Genialität, so natürlich es auch aussieht, steht's einmal da."

Die Altertümlichkeit des Vossischen Gedichts „Minnelied" (A $^3/_8$, 1813)[1], das selbst für unsern modernen Geschmack noch einen poetischen Reiz besitzt, hielt Weber mit Hilfe des dreitaktigen Rhythmus musikalisch fest. Die dadurch bedingten weiblichen Schlüsse könnten wie beim „Maienblümlein" bei oberflächlicher Betrachtung eine falsche Ansicht über die Behandlung von Webers Deklamation hervorrufen[2]. Die charakteristische Synkope auf „reine" benützt auch Brahms in seinem „Minnelied" (Text von Hoelty) auf dem Wort „engelreine". Wenn der Fall auch nicht ganz analog behandelt ist, so ist doch die Beziehung beider Stellen erwähnenswert.

Nach diesen paar Liedern, die vereinzelt in der gesamten Liederproduktion Webers stehen, sind nun eine weitere Reihe von volkstümlichen Liedern aufzuzählen, die meistens in kurzen Abständen, oft mehrere an einem Tage, entstanden. Sie erscheinen neben den bereits besprochenen fast noch volkstümlicher, d. h. die musikalischen Mittel sind auf das allernötigste beschränkt. Sie verraten in der Form, die selten mehr als 16 Takte übersteigt, und im Inhalt allenthalben ihre Zusammengehörigkeit. Oft erscheint ein Lied nur wie eine Variation eines andern. „Alte Weiber" (G $^3/_8$, 1817) z. B. kann als etwas verfeinerte Auflage des „Bettlerliedes" angesehen werden, während „Mein Schatzerl is hübsch" (F $^3/_8$, 1818) wieder eine höhere Stufe von „Alte Weiber" darstellt. Die größeren Intervalle Quart, Quint, Sext und Oktave spielen eine überragende Rolle. Ihre Verwendung zur Melodiebildung, immer innerhalb der Dreiklangstöne (Tonika oder Dominante), unterstreicht das volkstümliche Element stark. Diese Lieder bilden eine Art Vorläufer der Tiroler und Kärntner Lieder, wie sie das 19. Jahrhundert zahlreich hervorbrachte (vgl. Koschat) und die wie die Weberschen Lieder ihr Material aus dem Volksgut schöpften.

[1] Joh. Heinr. Voß, geb. 1751 zu Sommersdorf (Mecklenburg), gest. 1826 zu Heidelberg, der bekannte Dichter des Göttinger Hainbundes.

[2] Schulz vermied in seinem Minnelied bei sonst rhythmisch gleichem Beginn des Liedes die dreitaktige Periode durch Dehnung. Auch die Volksweise, die Fink (Musikalischer Hausschatz S. 590) angibt, weist die strenge Liedform mit zweitaktigen Grundgebilden auf.

In einer Anzahl von Gesängen ist das melodische Schwergewicht, das beim volkstümlichen Lied überhaupt die wesentliche Seite ausmacht, mehr auf die Tonleiter als solche gelegt (Tonleitermelodik). Der Sekundschritt, der melodischste aller Intervalle, überwiegt in starkem Maße. Ich nenne hier nebeneinander: „Wenn ich ein Vöglein wär'" (C $^2/_4$, 1818), „Liebesgruß aus der Ferne" (C $^2/_4$, 1819) und „Herzchen, mein Schätzchen" (D $^2/_4$, 1819), die nicht nur dem Text nach in dieselbe Kategorie des naiven Liebesliedes gehören, sondern auch übereinstimmende Züge in der musikalischen Ausführung aufweisen. Zu der noch heute unter der Jugend allgemein gesungenen Textmelodie „Wenn ich ein Vöglein wär'" vom Jahre 1800 schuf Weber eine neue, den Tonumfang von einer Sexte auf eine Oktave erhöhende Weise. Sie ist ebenso leicht eingänglich, melodisch reizvoller als die alte, unterscheidet sich von jener prinzipiell nur dadurch, daß sie die Wiederholung der vierten Verszeile meidet, die der Symmetrie halber das andere ursprüngliche Lied besitzt. Jähns[1] spricht sich über diese zweifellos bewußte Absicht Webers folgendermaßen aus: „Die formelle musikalische Behandlung, namentlich das Verzichten auf jede Wiederholung am Schlusse gibt auf das getreueste das Sich-in-der-Sehnsucht-Bescheiden des Gedichts wieder." Bei Verwendung der primitivsten technischen Hilfsmittel, die das Gesetz des volkstümlichen Liedes nun einmal verlangt, um den „Schein des Bekannten"[2] zu wahren, läßt sich doch immer der große Meister an gewissen individuellen Einzelzügen erkennen, die seinem Werk eine persönliche Note verleihen. Dieses Moment kann man bei Weber fast stets verfolgen. Mit der Ausschmückung von melodischen Figuren (Zweier- und Viererfiguren), die Vorhalte, chromatische Durchgangs- und Wechselnoten im Gefolge haben, erzielt Weber eine Wirkung, die man zwar als Effekt ansprechen kann, der aber immer den Ausdruck des Textes erhöhen soll (vgl. als Exempel die Stelle „Engel" im „Liebesgruß" oder die dritte Textzeile von „Herzchen, mein Schätzchen", die die gleiche melodische Phrase bringt wie zu Anfang, nur daß die Harmonie in der Begleitung einen Wechsel erfährt). Daß diese kleinen Liedchen, die in

[1] S. 249. [2] Schulz.

Webers glücklichste Zeit fallen, ihm ganz besonders lieb sein mußten, erkennen wir aus Briefstellen an Caroline Brandt. So schreibt Weber unterm 3. Februar 1817 von Dresden an seine Braut in Prag: „Wenn ich ein Vöglein wär, flög ich zu Dir", und bereits am 9. Januar 1817 hatte er von Berlin aus geschrieben: „Ich sang (in privatem Kreise) einige Volkslieder, die ich komponiert habe. Namentlich gefiel eines, das ich für Dich gestern komponiert hatte und hier beilege. Es ist so einfach und herzlich wie meine Liebe. Sing es fleißig und glaube dabei fest, daß Du immer Deinen Muks (Kosenamen) bei allen Arbeiten, Treiben und Tun umschwebst", und am 11. April steht in einem Brief: „Bleib ehrlich und fromm, bis daß ich wiederkomm', fünf Monat' gehen bald herum" (bis zur Hochzeit, die Ende des Jahres 1817 stattfand). Das Lied, auf das in diesen Zeilen angespielt wird, ist das „Liebeslied" (C $^2/_4$, 1817). Wie dieses zärtliche, schmucklose Lied, über das im einzelnen nichts zu sagen ist, was ich nicht schon im allgemeinen gesagt hätte, von Weber bevorzugt wurde, zeigt das Opus 60, No. 6 (1819), das, ein Variationenwerk zu vier Händen, dieses Lied zum Thema hat. Weber verwandte öfters Liedthemen zu neuen Werken, allerdings geschah das nicht immer seinem Wunsch entsprechend, wie z. B. beim „Maienblümlein", das er dem Herzog August von Gotha zu Gefallen, bei dem er längere Zeit verweilte, zu einem Walzer (Trio) „derangieren" mußte. Als Gegenstück zum „Liebeslied" nennt Jähns „Heimlicher Liebe Pein" (e $^4/_4$, 1818) und bemerkt dazu: „Der Vergleich mit ‚Mein Schatz ist auf die Wanderschaft hin' liegt nahe, indem sie zwei Bilder darbieten, von denen das letztere den tiefen Schmerz einer hoffnungslosen Liebe in fast farblosen Umrissen zeichnet, das erste aber ruhiges Glück und stille Hoffnung in liebeswarmen Tönen malt. Selbst das anscheinend zufällige E-moll dieses Liedes und das F-dur des vorigen sowie die Übereinstimmung im Takt an einer Stelle — die Erwähnung der falschen Zungen — lassen eine Verschwisterung beider empfinden."[1] Wenn diese Worte im allgemeinen das Richtige treffen, so sehen wir doch Weber hier von einer neuen Seite. Über langgehaltenen Tönen des Klaviers, die zwischen Moll und Dur hin und her gehen,

[1] S. 224.

deklamiert die Singstimme in melancholisch-sentimentaler Weise den balladenartigen Text. Zum ersten Mal begegnen wir hier einem Liede, das der Hauptsache nach Mollcharakter trägt, ein Fall, der ausnahmsweise vorkommt. Erk-Boehme[1] bringt neben der Melodie von Weber, von der er meint, daß sie monoton und falsch deklamierend sei, eine aus dem Jahre 1840, die er der Weberschen vorzieht. Ob der Nebenakzent auf „Mein Schatz ist auf die Wanderschaft hin“ (wie bei Weber) oder auf „Mein Schatz ist auf die Wanderschaft hin“ gesetzt wird, ist meines Erachtens eine beliebige Freiheit des Komponisten, ohne daß die eine oder andere Variation mit falscher Deklamation abgetan zu werden braucht. Auch scheint der Betreffende, der dieses Urteil fällte, den Unterschied zwischen monoton und traurig nicht zu kennen.

Zwei weitere Proben des volkstümlichen Liedes erinnern in der Charakteristik ihrer Behandlung an das „Minnelied“, nur daß in „Gelahrtheit“ (G $^2/_4$, 1818) von Opitz und der „Frommen Magd“ (G $^4/_4$, 1818) von Ringwaldt[2] der altertümelnde Ton nicht allein durch die besondere Notierung (zu große Taktwerte, um einen halben Takt falsch notiert) und die damit verbundenen weiblichen Schlüsse, sondern auch mit Hilfe des melodischen Elements erreicht wird. Der stufenweise sich bewegende Baß, die Zweistimmigkeit der Melodie, Imitation der Hauptstimme im Nachspiel sind alles Ausdrucksmittel, die dazu dienen, in origineller Weise den alten Schnitt der Gedichte, die Weber offenbar deshalb gewählt hatte, musikalisch zu illustrieren. Diese, wie überhaupt die Mehrzahl der Lieder Webers, tun nur dann ihre volle Wirkung — aber dann mit entschiedener Schlagkraft —, wenn die Sänger, die die Lieder vortragen, erstens die Absicht erkannt haben und dann über die nötige Charakterisierungsgabe verfügen, die ihnen erlaubt, den musikalischen Humor, der in diesen Feinheiten steckt, auszuschöpfen.

Das „Veilchen im Tale“ (Es $^2/_4$, 1817) von F. Kind[3] gewinnt uns schon deshalb ein gewisses Interesse ab, weil es

---

[1] Liederhort Bd. II, S. 382.

[2] Bartholomäus Ringwaldt, geb. 1532, gest. zwischen 1598 und 1600; Prediger; didaktische und satirische Dichtungen und geistliche Lieder.

[3] F. Kind (1768—1843), Advokat in Dresden, wurde bald weitbekannter Berufsschriftsteller, schrieb Gedichte, Novellen, Dramen („Freischütz“).

gewissermaßen eine Studie zur Arie des Max „Durch die Wälder, durch die Auen“ („Freischütz“) bildet. Jähns weist in der Vorrede seines Buches darauf hin, wie das Benützen eigenen älteren Materials für neue Zwecke bei Weber fast als künstlerischer Charakterzug angesehen werden kann. Ohne Zweifel haben wir es hier mit einem solchen Fall zu tun. Sonst zeichnen das Lied alle bereits vorgekommenen Merkmale Weberscher Gesangsmusik aus: Chromatische Durchgangstöne, reiche Verwendung der Dreiklangstöne, Harmoniewechsel parallel den Reimpaaren:

(aa bb cc dd).
T D Dp ST

Der Versbau ist im Volkslied oft ein unregelmäßiger. Neben der beständig variierenden Zahl von Senkungssilben trifft man auch bisweilen große Freiheiten in Betreff der Hebungen. Weber suchte diese Unebenheiten musikalisch nicht etwa auszugleichen, um einer strengen Liedform gerecht zu werden, sondern er opferte diese dem Text zuliebe. Kann als Exempel dazu schon der „Abendsegen“ (F $^2/_4$, 1819) angeführt werden — ein weniger charakteristisches Lied —, so zeigt das noch in deutlicherem Maße das „Mailied“ (C $^2/_4$, 1817), das eigentlich wie die beiden folgenden Gesänge zweistimmig gedacht ist, eine im Volkslied nicht unbekannte Erscheinung. Jähns hat sie in seiner Ausgabe zugleich für eine Stimme gesetzt. Dieses Lied enthält eine Anzahl der ungleichsten Verse und Strophen. Weber hilft sich damit, daß er einzelne Motive gelegentlich wiederholt. Am Schluß der letzten Strophe überrascht die Einführung eines punktierten Rhythmus.

Gewinnt man schon aus diesem Lied den Eindruck, es liege ein musikalischer Scherz vor, so noch viel mehr beim „Abschied“ (D $^3/_4$, 1817) und „Quodlibet“ (F $^2/_4$, $^3/_8$, 1817), die jedenfalls ihre Entstehung einer feuchtfröhlichen Stimmung im Kreise seiner Berliner Freunde verdankten. Vom letzten sagt Gehrmann[1]: „Mit unnachahmlicher Grazie und Humor ist musikalisch das Possierliche als Grundton des Ganzen festgehalten worden; es ist ein allerliebstes Kabinettstück, das mit seinem schnellen Parlandostil und dem reizenden (!) Inhalt an Löwes Hochzeitslied, noch mehr an seinen kleinen Haushalt gemahnt.“ Ein Taktwechsel bringt

[1] S. 43.

das Lied einerseits mit dem „Bettlerlied“ in Beziehung, das Nachspiel mit dudelsackartiger Begleitung anderseits mit den „Alten Weibern“. Den musikalischen Humor, der diesen Liedern eigen ist, können wir heute nur dann noch genießen, wenn das Ganze einen chargierten Vortrag erhält und das Rhythmische, das zur Illustrierung des Komischen stark zugezogen wurde, gehörig herausgestellt wird.

Schließlich sei noch, weil Weber es den Volksliedern einreihte, das dreistimmige unbegleitete „Ei, ei, wie scheint der Mond so hell“ (D $^3/_8$, 1818) genannt, das ebenfalls in die Kategorie der Scherzlieder gehört, eines Modeartikels, dem selbst ein Haydn und Mozart huldigten. Für die humoristischen Kanons nach Wiener Muster hatte auch Weber viel Sinn und Verständnis[1].

Bei einem kurzen zusammenfassenden Überblick über die volkstümlichen Lieder gilt es, noch einmal alle die für Weber charakteristischen Eigenschaften zusammenzustellen. Der Volksmusik sind scharfumrissene Grundzüge eigen, die ihr Wesen als solches bestimmt ausmachen. Kretzschmar nennt es „Einfalt und Charakter“[2] und trifft damit den Nagel auf den Kopf. Dieser Ausdruck könnte geradezu als Motto über den volkstümlichen Liedern Webers stehen, so erschöpfen diese beiden Schlagworte das Gesamtbild, das ich von den Volksweisen Webers entworfen habe. Die Einfalt ist gewahrt in der Kürze der Lieder (8—21 Takte), den einfachen Tonarten (C-, F-, G-, D-, A-dur sind vorwiegend), dem Tonumfang (durchschnittlich eine None, wenige Fälle nur Oktave: „Wenn ich ein Vöglein wär“, „Heimlicher Liebe Pein“, „Minnelied“, „Fromme Magd“), der starken Verwendung des gebrochenen Tonikadreiklangs und der lediglich dem musikalischen Gedächtnis dienenden Begleitung. Der Charakter dagegen spricht sich aus in dem (bei aller Beschränkung der vorhandenen Mittel) Reichtum der melodischen Erfindung, der deklamatorisch-dramatischen Textbehandlung, nicht zuletzt in persönlichen Eigenheiten, die wir in Form von Vorhalten, chromatischen Durchgängen usw. erkannt haben.

---

[1] Vgl. Jähns No. 89 90 und 95.

[2] Siehe Volksmusik und höhere Tonkunst, gesammelte Aufsätze über Musik Bd. II, S. 450.

Die Volkstümlichkeit spielt auch in den Opernliedern Webers eine bedeutende Rolle. Schon die weniger bekannten Jugendopern „Peter Schmoll und seine Nachbarn“ und „Silvana“ enthalten Gesänge, wie „Die Menschen sind schon so“, „Ein Lügner ist ein großer Mann“, oder „Sah ich sonst ein Mädchen bescheiden und stumm“, in denen die naiv-volkstümliche Komik einen sinnfälligen Ausdruck findet. Den „Freischütz“ populär gemacht haben gerade die musikalisch wie formal einfachsten Nummern: die Lieder Kilians und Kaspars, der Jägerchor und vor allem der „Jungfernkranz“. In der Musik zu „Preciosa“ nimmt die gleiche Stellung neben den Zigeunerchören[1] das „Einsam bin ich nicht alleine“ ein. Kommt in der „Euryanthe“, der Vorläuferin des Wagnerschen Musikdramas, das volkstümliche Element weniger zur Geltung, so verraten doch auch Bertas Lied vom Mai oder das „Glöcklein im Tale“ unverkennbar ihre Herkunft, und auch der „Oberon“ weist, um nur die Gesänge Fatimes oder das Meermädchenlied hervorzuheben, den Volkstoncharakter in nicht unbedeutendem Maße auf. Ich halte nach eingehender Würdigung der volkstümlichen Lieder eine nähere Besprechung dieser Opernlieder für überflüssig und möchte hier nur noch auf die Frage, weshalb die Lieder Webers heutzutage nur eine geringe Verbreitung kennen, eine Antwort zu geben versuchen.

Man ist leicht geneigt, alles auf die Persönlichkeit Schuberts zurückzuführen, der, sobald er einmal hervortrat, alles andere in den Schatten stellte. Das mag, was Weber betrifft, nur insofern richtig sein, wenn wir uns gleichzeitig der gegensätzlichen Naturen Schuberts und Webers bewußt sind. Auf der einen Seite der reine Lyriker Schubert, auf der andern Weber, der sich auf dem Gebiete des Liedes — und das wird sich noch immer mehr bestätigen — durchaus als Dramatiker gibt. Der Dramatiker aber hat seinen Platz auf dem Theater. Es ist nicht reiner Zufall, daß das „Jungfernkranzlied“ eine solche Popularität erlangte, wie sie eigentlich keinem andern Lied zuteil wurde. Wie sich die Zeiten ändern, zeigen die volkstümlichen Lieder in den andern Opern, die vor einem Menschenalter noch allgemein bekannt waren, heute kaum mehr

[1] „Im Wald, im Wald, im frischen grünen Wald“, „Die Sonn' erwacht mit ihrer Pracht“.

populär genannt werden können, was zweifellos mit der geringen Aufführungszahl jener Opern zusammenhängt. Das Theater ist es deshalb in erster Linie, das diesen Liedern zur Verbreitung dienen kann[1].

Die übrigen Strophenlieder.

Da die hier zu besprechenden Gesänge im allgemeinen den Grundtypus des volkstümlichen Liedes zeigen, einige sogar vom musikalischen Standpunkte aus dort hätten eingereiht werden können, beschränke ich mich jetzt darauf, jeweilen das Bedeutsame und Auffallende hervorzuheben, um bei der Gesamtbetrachtung und kritischen Beurteilung der Lieder von Weber eine klare Übersicht zu haben.

„Die Kerze" (B $^4/_4$, 1802), das erste überhaupt bekannte Lied von Weber, trägt trotz der Kürze von acht Takten und trotz der unleugbaren Schülermerkmale doch Züge, die es sofort als ein Produkt Webers erkennen lassen. Die Singstimme bringt die schon öfters erwähnten Vorhalte, die Begleitung einen zweiten variierten Teil. Als harmonische Kühnheit, weil bereits im ersten Liede Webers anzutreffen, darf die schon im zweiten Takte erscheinende Modulation nach der Subdominantparallele angesehen werden. Das dramatische Pathos steht allerdings im Widerspruch mit der harmlosen Unbedeutendheit des Gedichtes, eine Beobachtung, die wir hie und da bei den ernsten Liedern Webers machen können. „Die Kerze", die sich im verschollenen „grünen Heft"[2] fand, ist nur auf zwei Systemen notiert (Klavier- und Singstimme sind zusammengeschrieben)[3]. In dieselbe Zeit fällt das Lied „Ent-

[1] Darum sind auch die Bestrebungen Dr. Erich Fischers so lobenswert, und es steht nur zu hoffen, daß er auch ein zweites Mal den Weg zu Weber finde, aus dessen dramatischen Liedern sich mancherlei Stoffe zu „Musikalischen Komödien" zusammenstellen lassen. Die „Drei Wünsche" bringen in ausgezeichneter Wahl einige Melodien aus der „Silvana" und dem „Abu Hassan".

[2] Vgl. oben S. 6 und Jähns S. 50.

[3] Max Friedländer, der das Lied im „Jahrbuch der Musikbibliothek" (9. Jahrgang, Leipzig 1902, Peters) erstmalig zum Abdruck brachte, macht auf den vorletzten Takt aufmerksam, in dem er einen Vorklang der Stelle aus dem letzten Finale des „Freischütz": „Schwach war ich, obwohl kein Bösewicht", erblicken will. Er stellt ferner fest, daß das Gedicht, das Jähns Matthisson zuschreibt, kaum von diesem stammen kann, da es sich in keiner der Gedichtsammlungen dieses Schriftstellers verzeichnet findet.

fliehet schnell von mir“ (B $^4/_4$, 1803) von Seida[1], das, wie das vorige, nur als Vorstudie zur spätern Liederkomposition Webers größeres Interesse bietet. Auch dieses Lied verrät vollkommen den Dramatiker, der schon beim jungen Weber prägnante Gestalt findet[2]. Eine Verkürzung des Nachsatzes der ersten Periode (Takt fünf und sechs) ist auf den einzelnen fünffüßigen Iambus zurückzuführen. Daß dieses Lied wie „Die Kerze“ damals nicht gedruckt wurde, läßt darauf schließen, daß Weber die Lieder selbst nur als Versuche betrachtete.

Die Raschheit, mit der sich Webers Künstlertum bildete, können wir schon in den nächsten Liedern verfolgen. Von einem einfachen Rhythmus getragen, dem eine gleich einfache Harmonie zu Grunde liegt, besitzt das Lied „An den Mond“ (F $^2/_4$, 1807) von G. Rheinbeck[3] doch künstlerische Qualitäten, die neben der in schöner Steigerung geführten lyrischen Weise durch eine melodische Finesse, die dem Stück einen besondern Charakter verleiht, zum Ausdruck kommen (siehe die sechsmalige Verwendung der Note H in dem in F-dur stehenden Lied). Die Ungleichheit der Textzeilen (Anfang des Gedichts) hielt Weber musikalisch fest auf Kosten des strengen achttaktigen Periodenbaus.

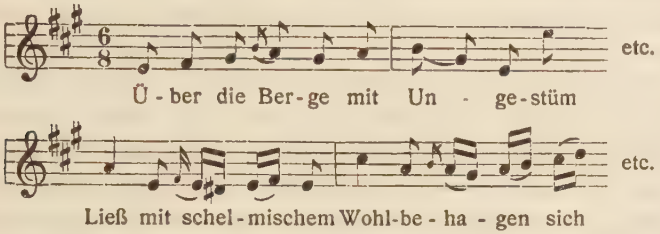
Den engen Beziehungen, die Weber von jeher durch sein ganzes Leben zum Theater hatte, begegnet man begreiflicherweise auch in seiner Liederproduktion. So verdankt manches Lied seine Entstehung dem Umstand, daß es ursprünglich als Einlage zu einem Schauspiel komponiert wurde. Daß solche Gesänge, so gut sie auch sein mögen, es später immer schwer haben, sich durchzusetzen, versteht man wohl, da der Text solcher Lieder meistens nur innerhalb des betreffenden Theaterstückes ganz verständlich ist. Von den vier Liedern zu Kotzebues „Der arme Minnesänger“ sind es vor allem zwei, die zu den besten Vertretern Weberscher Lyrik gerechnet werden dürfen: „Über die Berge mit Un-

---

[1] Seida und Landenberg, Franz Eugen Joseph v., geb. 1772 in Rheinberg bei Köln, Offizier in kurkölnischen Diensten, seit 1799 Mitglied des Regierungsrats sowie Oberrichter und Präsident des Stadtgerichts in Augsburg, wo auch Webers Lied entstanden ist. [2] Siehe Einleitung S. 1.

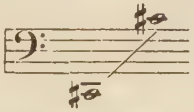
[3] Georg Rheinbeck, 1766—1849, Gymnasiallehrer, Ästhetiker und Poet, der sich auf allen Gebieten deutscher Dichtung betätigte. In seinem gastlichen Hause in Stuttgart ging Lenau aus und ein.

gestüm“ (A $^{6}/_{8}$, 1811) und „Laß mich schlummern“ (D $^{2}/_{4}$, 1811). Die bezeichnenden Merkmale des ersten sind das Tempo (Allegro-Vivace), der deklamatorische Stil, die Vorhaltsnoten, ferner die Notenumspielungen (Vierer-Figuren) und die Begleitung mit der Variierung im zweiten Teil (gebrochene Akkorde in 16teln)



Das zweite Lied, das zu den sog. scheinbar durchkomponierten Formen gehört[1], wird im Kapitel „Zwischenformen“ behandelt werden. Das Lied „Rase, Sturmwind, blase“ (G $^{4}/_{4}$, 1811) ist zu kurz und zu unbedeutend, weswegen es von Weber auch nicht in Druck gegeben wurde; das vierte ist ein Lied mit Chor (darüber später).

Der Dichter des Liedes „Lebensansicht“ (E 4/4, 1812) ist nicht bekannt. Da sich in dieser Lebensansicht durchaus die Weltanschauung Webers widerspiegelt, liegt die Vermutung nahe, daß Weber möglicherweise selbst als Dichter anzusprechen ist[2]. Musikalisch stellt es ein echtes, rechtes Baßlied vor, wie sie damals Mode waren und noch weit in die spätere Zeit hinein komponiert wurden[3]. Das ausgesprochene Arienmäßige des Liedes zeigt sich hauptsächlich im großen Tonumfang



wie überhaupt in den zahlreichen bis zu einer Dezime reichenden Intervallsprüngen. Die Unregelmäßigkeit der periodischen Gliederung wird durch mannigfache Dehnungen hervorgerufen: Takt vier ist zum leichten umgedeutet, während im zweiten Teil die Verszeilen doppelt und sogar vierfach gedehnt werden.

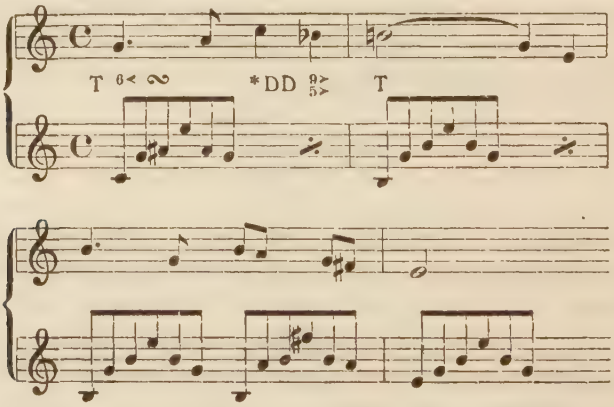
---

[1] Vgl. Rietsch, Deutsche Liedweise S. 83.

[2] Vgl. dazu das früher Ausgeführte S. 18.

[3] Die Lieder von Reissiger, auch Nicolais „Falstafflied“ und sogar Mozarts „Osmin- und Sarastroarien“ mögen zum Vergleich herangezogen werden.

Zu dem Liede „Liebeglühen“ (C $^4/_4$, 1812) von Gubitz[1] habe ich schon früher bemerkt, daß das Gedicht nicht zu den besten Produkten von Gubitz' Schriftstellertätigkeit gehört. Der romantisch-düstere Inhalt, den die Ausdrücke „Bergesschatten“, „Mondenlicht“, „Nachtigall“, „Sehnsucht“ und „Sterben“ genügend illustrieren, ist nicht mehr imstande, unsre Aufmerksamkeit und Anteilnahme zu wecken. Wir empfinden im Gegenteil ein Mißverhältnis zwischen Wort und Ton. Nichtsdestoweniger ist die dramatische Leidenschaftlichkeit der Musik wieder ein schlagendes Beispiel für Webers Kompositionsart. Das Animato der Melodie wird gestützt durch eine durchgehende Sextolenbegleitung, die Weber ebenso wie die Triolen gerne da verwandte, wo es sich um eine erregte oder gehobene Stimmung handelt. Ästhetisch wirkungsvoll ist der Ruhepunkt auf „still“. Besonderer Erwähnung wert ist ferner der verminderte Nonenakkord im vierten, vierzehnten und achtzehnten Takt, auch eines der von Weber bevorzugten Effektmittel (vgl. „Was zieht zu deinem Zauberkreise“ und „Bach, Echo, Kuß“). Dann weiter die gleichzeitig mit Taktdehnung verbundenen Modulationen nach der Tonikaparallele (Tp) und schließlich der dramatische Höhepunkt, der als höchster Ton der Melodie zugleich mit der von Weber an solcher Stelle mit Vorliebe benützten Vorhalte zusammenfällt.



* DD im Original ineinandergeschlungen.

[1] Friedrich Wilhelm Gubitz, geb. 1786 in Leipzig, besuchte seit 1796 die Schule in Wittenberg, warf sich dann auf die Holzschneidekunst und erhielt

Auch für das Gedicht „Der Jüngling und die Spröde“ (E $^3/_4$, 1816) von Gubitz gilt das vorhin Gesagte. Auch diesem Inhalt, in dem der Humor eine gewisse, wenn auch für unser Empfinden eher etwas gesuchte Rolle spielt, vermögen wir nur geringen Geschmack abzugewinnen. Wir dürfen allerdings nicht außer acht lassen, daß wir es hier mit dem typischen Beispiel eines Liedes zu tun haben, das, von Weber schnell hingeworfen, seinen Zweck, seine Freunde auf angenehme Art zu unterhalten, vollkommen erfüllt haben wird. Neben einer besonders stark vertretenen Chromatik sowohl in Melodie wie in Begleitung ist einzig bemerkenswert die Modulation im zweiten Teil nach der Parallele der Tonikavariante. Die fünf Strophen in Dialogform (vgl. die Überschrift) sind auf eine wenig charakteristische Weise von 20 respektive 16 Takten komponiert, die fünfmal wiederholt werden. Der Meinung von Jähns[1], das Lied sei auch abwechselnd von einer Männer- und Frauenstimme auszuführen, wodurch seine Wirkung vielleicht noch erhöht werde, darf, da es sich um einen Scherz handelt, beigepflichtet werden.

Ein Lied, das im Gegensatz zu den vorigen durch seine lebendige Frische entzückt, sind „Die freien Sänger“ (A $^2/_4$, 1816) von Friedrich Förster[2]. Der Anfang des Gedichts („Vöglein hüpfet in dem Haine, Herzchen hüpfet in der Brust“) bildete die Grundlage und den Ausgangspunkt zur musikalischen Konzeption, die tonmalerische Zwecke verfolgt (punktierter Rhythmus, hüpfende 16tel-Figuren, Synkopen und im Nachspiel, das den Rhythmus der Singstimme noch einmal bringt, der charakteristische Triller).

1805 einen Ruf als Mitglied und Lehrer (1808 Professor) der Holzschneidekunst an der preußischen Kunstakademie in Berlin. Zwischendurch studierte er auch Theologie und schriftstellerte. Der 1817 von ihm gegründete „Gesellschafter“ war in den ersten Jahren seines Bestehens wohl das beste Journal Berlins. Er starb am 5. Juni 1870.

[1] S. 209.

[2] Friedrich Förster, geb. 1791 in Münchengosserstädt bei Altenburg, studierte Theologie in Jena, später Kunstgeschichte, trat in das Lützowsche Freikorps ein. Nach dem Kriege Lehrer der Geschichte in Berlin, redigierte 1821 bis 1830 Zeitungen und Zeitschriften, machte eine Kunstreise nach Italien, wurde Hofrat und verschaffte sich durch geschichtliche Arbeiten einen Namen. Ist 1868 gestorben.

Da ich meine Arbeit nach Liedformen eingeteilt habe, bin ich gezwungen, die „Gefangenen Sänger", die inhaltlich den „Freien Sängern" vorausgehen, aber durchkomponiert sind, an anderem Platze näher zu betrachten. Dasselbe betrifft auch den Zyklus „Die vier Temperamente bei dem Verluste der Geliebten" von Gubitz, die verschiedenen formalen Liedkategorien zugeteilt werden müssen. Diese Tatsache führt uns zugleich zu einem neuen Zuge Weberscher Kunst: die Form eines Liedes dient ihm stets als Mittel der Charakteristik und des Ausdrucks. Es ist nicht Zufall, daß „Der Gleichmütige" (F $^{2}/_{4}$, 1816) seine sieben Strophen auf dieselbe Melodie bringt. Die vorwiegenden Sekundschritte, das Deklamieren auf einen Ton, die Vermeidung von punktierten Noten, die ruhige Viertelbegleitung, der Vorschlag vor der letzten Note der Singstimme, alles das trägt dazu bei, das Ganze zu einem famosen Charakterstück zu machen. Zum letztgenannten originellen Einfall meint Friedländer[1]: „Der träge Sänger muß sich förmlich einen Ruck geben, um die Tonika wieder zu erreichen."

Beim „Lied der Hirtin" (G $^{2}/_{4}$, 1818) von Kind, das nicht zu den schlechtesten Gesängen Webers gehört, ist es der Umfang des Gedichts (7 Strophen) neben der poetischen Farblosigkeit, die dem Lied zweifellos zum Schaden gereichen. Die Anfangszeilen „Wenn die Maien grün sich kleiden und gelöst die Quelle rinnt" waren bestimmend für die musikalisch-pastorale Gestaltung des Liedes (vgl. die „Freien Sänger"). Harmonisch tritt nach der regelmäßigen Modulation von der Tonika zur Dominante und Subdominante die Wendung nach der Tonikaparallele und Dominantparallele (E- und H-moll) ein. Am Schlusse werden die vier Anfangstakte mit dem Stakkatorhythmus und den liegenden Bässen mit kleiner Änderung (Schlußdehnung in Form einer Koloratur) wiederholt (vgl. „Mein Schatzerl is hübsch" und „Der kleine Fritz").

„Rosen im Haare" (A $^{6}/_{8}$, 1818) von Breuer[2] nennt Jähns: „Ein heiteres Lied von Liebe, Rosen und Wein; mit anmutigem Reiz sich auf und nieder wiegend, im allgemeinen nicht beson-

[1] Monatsschrift „Die Musik", 11. Jahrgang, Heft 10, S. 228 ff.

[2] Breuer, Legationsrat, Mitglied des Dresdner Liederkreises.

ders charakteristisch oder bedeutend."[1] Und doch, was die typischen Weberschen Züge anbelangt, sind sie auch hier leicht zu erkennen. Schon die Tempovorzeichnung: „Vivace con fuoco e lusingando", fällt auf. Das „con fuoco" fehlt kaum in einer Oper Webers, ja, wo es vorkommt, nimmt es immer eine besondere Stellung ein. Riehl[2] nennt es mit Recht Webers eigenstes Tempo. Jedenfalls zeugt es für die dramatische Leidenschaft, die eben größtenteils auch das Wesen seiner Lieder ausmacht. Im übrigen haben wir ein Lied einfachsten Stiles vor uns (man vergleiche die Verwendung der Dreiklangstöne zur Themenbildung und den melodischen Höhepunkt auf „Götterlust" mit früher angeführten analogen Liedstellen). Der auf den ersten Blick unregelmäßig erscheinende Aufbau des aus zwei Perioden bestehenden Liedes gibt nach Riemann folgendes schematische Bild:

2 2a 4 6 8 2 4 6 8
T D T

Im zweiten Teil werden zur Ergänzung der vollen achttaktigen Periode zwei Klaviertakte eingefügt.

Kinds Gedicht (aus dem Schauspiel: „Der Abend am Waldbrunnen") „Bach, Echo, Kuß" (C $^2/_4$, 1818) zählt, abgesehen von dem für uns unmöglichen Titel, zu den besten lyrischen Produkten des Freischütz-Librettisten. Der Volkston spricht aus Text und Melodie, die in ausgiebiger Weise vom Tonikadreiklang Gebrauch macht. Die verminderten Dominantnonenakkorde im neunten und elften Takt heben das Lied über das Niveau des volkstümlichen Liedes hinaus.

Daß im Weihnachtslied „Sehnsucht" (Es $^2/_4$, 1819) von Kannegießer[3] der religiöse Ton verfehlt ist, kann nicht geleugnet werden. Wir vermissen hier wie zum Teil auch in Webers beiden Messen

---

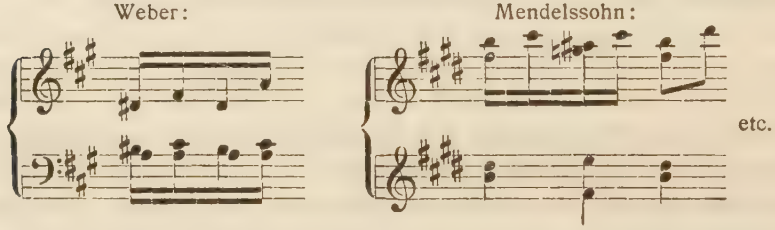
[1] S. 255.

[2] Musikalische Charakterköpfe II. Bd., 6. Aufl., Stuttgart 1886, S. 290; vgl. dazu weiter Gehrmann S. 30 und M. M. v. W. S. 323.

[3] Karl Fr. L. Kannegießer, geb. 1781 zu Wendemark (Altmark), Sohn eines Predigers, studierte in Halle Philosophie und Theologie, wurde 1807 Lehrer, 1808 Doktor der Philosophie in Berlin, 1814 Rektor des Gymnasiums in Prenzlau, 1823 Dozent für neuere Literatur an der Universität Breslau, trat 1843 in den Ruhestand und siedelte nach Berlin über. Dort starb er 1861.

den typisch-kirchlichen Zug, der jeder Äußerlichkeit und pathetischen Ausdrucksweise abhold ist. Jähns, der die beiden Messen energisch verteidigt, gibt zu: „Dies Lied, so schön dessen innige Melodie und so wohlklingend es im ganzen ist, gehört doch zu denjenigen, die nicht ganz glücklich zwischen geistlichem und weltlichem Stile schweben.“ [1]

Mehr Interesse beansprucht das „Elfenlied“ (A $^4/_4$, 1819), ebenfalls von Kannegießer. Wie wir oben das „Veilchen im Tale“ als Studie zum „Freischütz“ bezeichnet haben, so darf das vorliegende Lied als eine solche zum „Oberon“ gelten. Das Charakteristische des nächtlichen Elfenspuks ist durch die chromatischen Wechselnoten angedeutet, eine Technik, die später Mendelssohn auch in seinem „Sommernachtstraum“ anwandte.



Die tonmalerische Wirkung wird noch gesteigert durch die huschenden 16tel-Figuren des Klaviers, das zum ersten Male höhere Anforderungen an den Spieler stellt. Die letzte der drei Strophen bringt eine Wiederholung der letzten Verszeile als Coda. Auch dieses Lied ist ein Charakterstück, wie sie Weber besonders gut lagen.

Aus des Meisters letzten Lebensjahren sind an Strophenliedern noch aufzuzählen: „Schmerz“ (d $^2/_4$, 1820) von Graf v. Blankensee [2], ebenso kurz in der Form wie überzeugend im Ausdruck. Es ist bekannt, daß Weber, aus manchen seiner Worte in Briefen etc. zu schließen, seinen frühen Tod vorausahnte. „Zum Sterben sei bereit“, diese Textworte hört man, wie früher so viele andere, gleichsam aus seinem eigenen Mund. Jähns sagt sehr treffend:

---

[1] Siehe S. 292.

[2] Graf von Blankensee, geb. 1792 auf Schloß Filehne (Westpreußen), studierte in Halle und Göttingen die Rechte, war 1813/14 Offizier in den Befreiungskriegen, später Königlich Preußischer Kammerherr. Gestorben 1867 in Teschenau bei Cosel.

„Dies Stück von neun kurzen Takten ist, wenngleich ein nur überaus kleines Bild, doch von tragischer und dramatischer Haltung, wie Weber dergleichen oft, von engstem Rahmen umspannt, so meisterhaft zu zeichnen verstand.“ [1]

„Wenn Kindlein süßen Schlummers Ruh'“ (F $^{6}/_{8}$, 1821), gedichtet von Klothilde Nostitz[2], mag als Beispiel dienen, wie Weber für die gleiche Dichtgattung stets eine Auswahl an Hilfsmitteln zur musikalischen Darstellung zur Verfügung hatte (vgl. das Wiegenlied).

Den Schluß der Strophenlieder bilden zwei Nummern, die für die Geschichte des Liedes von besonderer Bedeutung sind. Die erste ist die Ballade „Das Licht im Tale“ (a $^{2}/_{4}$, 1822) von Kind, ein echt romantischer Stoff mit mystischem Einschlag. Die sieben Strophen werden auf eine einfache, etwa mit „Heimlicher Liebe Pein“ zu vergleichende achttaktige Melodie gesungen, die den Balladentext, der gewöhnlich heterogene Elemente in sich schließt, nicht zu erschöpfen vermag. Daß Weber die Ballade strophisch komponierte, ist nicht unwichtig, aber erst die Beschäftigung mit den durchkomponierten Liedern wird uns sein Verhältnis zur Ballade völlig klar machen. Das andere noch zu erwähnende Lied, gewissermaßen das Pendant zur Ballade, ist die französische Romanze „Elle était simple et gentillette“ (As $^{2}/_{4}$, 1824) von Ferdinand de Cussy. Über die Entstehung dieses Liedes weiß Max Maria v. Weber[3] Folgendes zu sagen: „Schon im Juni (1824) war bei Weber der in der Musikwelt bekannte Chevalier de Cussy erschienen. . . . Für diesen liebenswürdigen Abgesandten schrieb Weber die einzigen Noten, die er vom Oktober 1823 bis Anfang 1825 zu Papier gebracht hatte, indem er auf seine Bitte eine ungemein zierliche französische Romanze ‚Du moins je te voyais‘ (so heißt der Refrain) D-dur komponierte.“ [4] Die französische Romanze, eine Liedgattung, die seit

---

[1] S. 295.

[2] Klothilde Nostitz, 1801—1852, Tochter Arthur Nordsterns (Pseudonym für Gottl. A. v. Nostitz und Jänkendorf, geb. 1765 auf dem Gute See bei Niesky in der Oberlausitz, studierte in Leipzig die Rechte, war später Finanzrat und gelangte als Präsident des Dresdner Liederkreises zu Weber in nähere Beziehung, gest. 1836 auf seinem Gute Oppach).

[3] S. 440/41.

[4] Das D-dur muß ein Versehen sein, da Webers Tagebuch ein As angibt.

der Mitte des 18. Jahrhunderts datiert, hat gewöhnlich eine tragische Liebesgeschichte zum Inhalt und wurde anfänglich wie die Ballade strophisch behandelt. Während die Franzosen diese Form beibehielten, wurde in Deutschland bald die durchkomponierte Form die vorherrschende. Eine Weiterentwicklung der Romanze ist dann das schmachtende sentimentale Liebeslied, wie wir es hier vor uns haben. Musikalisch zeigt es gegenüber den andern Liedern Webers ziemlich dasselbe Gesicht. Die Tonart As ist nicht ohne Absicht gewählt, der Schluß zeigt eine starke Dehnung (die Schlußwirkung ist durch einen Trugschluß gesteigert), auch spielt die Klavierbegleitung eine größere Rolle, und die Harmonik bringt auf den achten Takt die interessante Wendung zur Zwischendominante der Tonikaparallele (C-dur).

Überblickt man die Strophenlieder im gesamten, so fällt vor allem eine stark vorherrschende Unregelmäßigkeit des Periodenbaus auf, die sich in den mannigfaltigsten Formen auswirkt. Häufig ist der Fall, daß die freie Gestaltung des Gedichts, an das sich Weber meistens getreu hält, eine ebensolche musikalische bedingt. Wenn wir also Texte mit teilweise kürzeren Verszeilen, d. h. solche mit weniger Hebungen vor uns haben („Wenn ich ein Vöglein wär", „Abendsegen", „Entfliehet schnell von mir"), so zeigt sich die metrische Eigenheit der dichterischen Unterlage eben auch in der dazu komponierten Musik, wie umgekehrt dasselbe zu konstatieren ist, wenn die Unregelmäßigkeit des Gedichts in zu großen Verszeilen, d. h. in solchen mit zu viel Hebungen besteht („Mailied"). Ebenfalls auf besondere metrische Verhältnisse des Textes zurückzuführen ist die musikalische Gliederung der Lieder „An den Mond", „Der Gleichmütige" und „Rosen im Haare". Eine weitere häufige Erscheinung sind die zum Teil durch harmonische Mittel unterstützten Dehnungen innerhalb und am Schlusse der Perioden, wodurch das Viertakteschema oft eine angenehme Unterbrechung erfährt („Fromme Magd", „Gelahrtheit", „Lebensansicht", „Liebeglühen", „Lied der Hirtin", „Sehnsucht", „Wenn Kindlein süßen Schlummers Ruh'"), und als letzte wiederholt auftretende Abweichung im regelmäßigen Periodenbau nenne ich die verschiedenen Arten von Schlußwiederholungen: Einfache Wiederholung der letzten Verszeile (Coda) („Elfenlied", „Alte Weiber"), durch Trugschluß bedingte Wiederholung („Röschen", „Französische

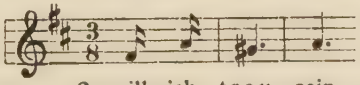
Romanze") und Wiederholung der Anfangszeile („Der kleine Fritz", „Mein Schatzerl", „Lied der Hirtin"). Fälle, wie sie die Gesänge „Bettlerlied" und „Minnelied" bieten, bilden die Ausnahme. Dieser zweifellos formalen Vielseitigkeit, die für Weber charakteristisch sein dürfte, steht eine weniger große in harmonischer Beziehung entgegen. Von den volkstümlichen Liedern bewegen sich dreiviertel innerhalb von Tonika und Dominante, und selbst von den übrigen Strophenliedern sind immer noch die Hälfte, die harmonisch die Grenzen des Einfachsten nicht überschreiten. Melodisch spielen sowohl die gebrochenen Dreiklänge wie die tonleiterartig geführte Singstimme eine große Rolle.

Zwischenformen.

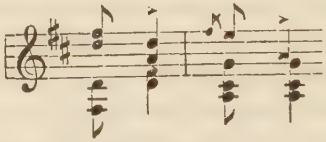
(Veränderte Strophenlieder, scheinbar durchkomponierte Lieder.)

Wir haben schon öfters die Beobachtung gemacht, daß Weber selbst im einfachen Liede sich an keine bestimmten formalen Gesetze hält. Meistens waren textliche Verhältnisse die Ursache, oder es resultierten diese Unregelmäßigkeiten aus ästhetischen Gesichtspunkten, wie z. B. die verschiedenen Arten von Schlußdehnungen und -wiederholungen. Wir durften dann weiter konstatieren, daß Weber hierin stets individuell vorging, und daß sich gerade in solchen formalen Eigentümlichkeiten ein nicht wenig charakteristischer Teil seines Wesens offenbart. Die paar Lieder, die nun kurz Erwähnung finden, ergänzen die bisherigen Ergebnisse und bilden die Brücke zu den durchkomponierten Liedern.

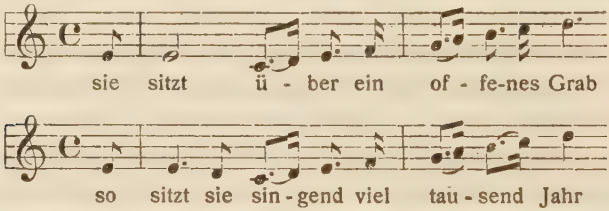
Schon beim „Kleinen Fritz" haben wir gesehen, wie die letzte Strophe Weber zu zwei musikalischen Veränderungen veranlaßte (siehe S. 23/24). Das volkstümliche „Weine, weine nur nicht" (D $^3/_8$, 1818) ist das einzige Lied unter den einstimmigen Volksliedern, in dem die Strophen nicht übereinstimmend behandelt sind. Die Freiheit des poetischen Metrums bedingte die eingeschobenen zwei Takte in der zweiten und dritten Strophe. Klingt das Gis auf die Worte „treu" nicht jedesmal wie Ironie?



Interessant sind neben den coupletartigen Schlußversen (deklamierende 16tel und 32tel) die Sforzati auf dem unbetonten Taktteil im Nachspiel, die trotz ihrer Einfachheit — organisch sind sie auf den zweiten Takt vorher zurückzuführen — ihren Zweck, dem Humor des Ganzen zu dienen, vollkommen erfüllen.



Die zwei Strophen von „Die Zeit" (a $^4/_4$, 1802) von Stoll[1] weisen außer dem Schlußtakt nach der zweiten Strophe (Coda) einzig Deklamationsunterschiede auf, die nur wieder eine Bestätigung sind für Webers peinliches Achten auf exakte Deklamation (vgl.: „Sie sitzt über ein offenes Grab", und: „So sitzt sie singend viel tausend Jahr").



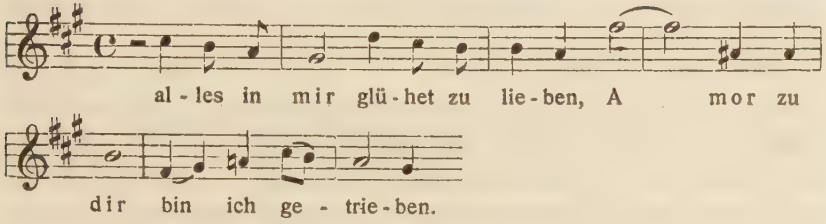
In „Laß mich schlummern, Herzlein, schweige" (D $^2/_4$, 1811) von Kotzebue beschäftigt uns an dieser Stelle[2] hauptsächlich die Coda (drei Takte vor Schluß). Im Autograph des Liedes, das im Besitze von Jähns war, fehlt das zweite Viertel des 18. wie das erste Viertel des 19. Taktes. Es ist gut möglich, und bei Weber sehr glaubhaft, daß er diesen Takt aus ästhetischen Gründen nachträglich noch einsetzte (vgl. „Der kleine Fritz": Takt 6, und „Gebet um die Geliebte": Takt 8). Jedenfalls bedeutet der hinzugefügte Takt eine Verbesserung. Die Coda ist auf diese Weise vorbereitet und ihre Wirkung deshalb eine vollkommenere.

---

[1] Joseph Ludwig Stoll, 1788 in Wien geboren, abenteuerliche, verschwenderische Natur, wurde durch Unterstützung Goethes Theaterregisseur, erhielt auch eine Pension von Napoleon, starb trotzdem in kümmerlichen Verhältnissen in Wien 1815.

[2] Vgl. S. 34/35.

Das „Gebet um die Geliebte“ (A $^4/_4$, 1814) von Gubitz ist eigentlich ein Strophenlied von 2 bzw. 3 Strophen[1]. Die Verschiedenheit der musikalischen Ausführung besteht einzig und allein in einer der letzten Strophe angehängten Klaviercoda, die zugleich eine kleine melodische Veränderung des vorhergehenden Taktes nötig macht. Außerdem haben wir in der ersten Zeile dieses Liedes ein für Weber typisches Beispiel von Deklamation, die sich nicht nur vorschriftsgemäß an den Text hält, sondern auch dem Ausdruck der Leidenschaft zu dienen strebt (vgl. die Worte „mir“, „Amor“ und „dir“).



Das Lied „Was zieht zu deinem Zauberkreise“ (E $^4/_4$, 1809) von Müchler habe ich schon öfters zu zitieren gehabt. Daß Weber, dem Inhalt des Liedes nach zu schließen, in einem besonders engen Verhältnis zu diesem Liede stand, läßt sich durch Jähns bekräftigen. Dieser sagt: „Dies innige Lied voll leidenschaftlicher Erregung war nach mündlicher Mitteilung der Witwe Webers dasjenige, das er von allen seinen Liedern am seelenvollsten selber sang und dessen tiefer Eindruck auf sie mir mit besonderer Rührung wiederholt von ihr geschildert wurde.“[2] Das rührselig-sentimentale Element, das, wie wir schon betont haben, fast allen ernsten Liedern eigen ist und das sich technisch in Webers „Manier“ verkörpert[3], ist stark unterstrichen, wozu die einförmige, etwas schwerfällige Begleitung noch beiträgt. Aber auch hier zeichnet sich Weber durch auffallende Einzelzüge aus. Ein solcher ist die Modulation nach G-dur zu Beginn des zweiten Teiles (vgl. dieselbe harmonische Wendung in „Der Jüngling und die Spröde“), die 16tel-Figuren des Klaviers, die an einer Stelle stehen, wo man Tonmalerei vermuten darf, und schließlich die variierte letzte Strophe, die nicht nur geringe melodische Ab-

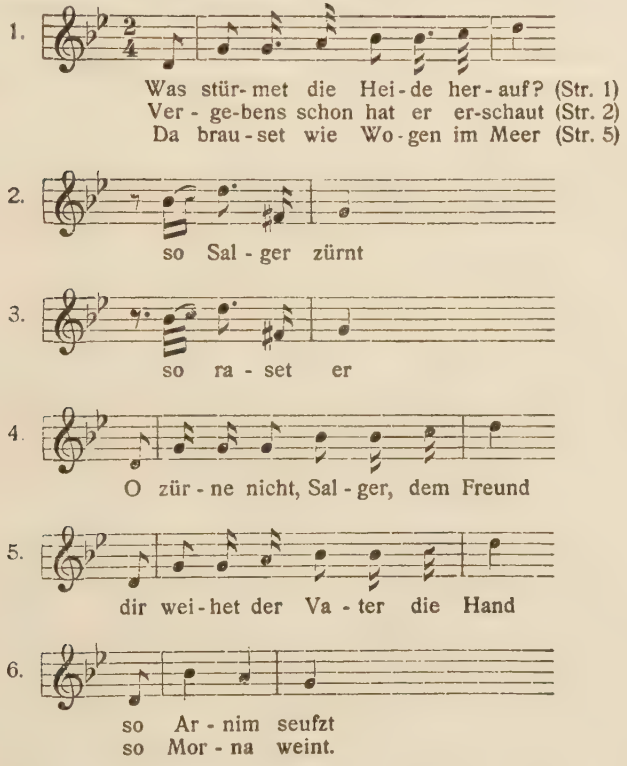
[1] Siehe Jähns S. 182. [2] S. 83. [3] Siehe oben S. 22/23.

weichungen, sondern die bekannten Dehnungen aufweist, die eine steigernde Schlußwirkung hervorbringen sollen. Kommt die Art von Dehnung wie bei „Entflieh aus ihrem Zauberkreise“ in manchen Liedern Webers vor, so wird die letzte Steigerung auf „Ich will und kann es nicht“ mit Hilfe des Klaviers erreicht, das die angefangene Melodie der Singstimme weiterführt, ein Moment, das man bei Weber sonst nicht antrifft, das sich eigentlich erst an den Namen Schumann knüpft. Daß das Lied „Was zieht zu deinem Zauberkreise“ trotz oder gerade wegen seines süßlich-sentimentalen Tones seinerzeit so beliebt war[1], ist ebenso begreiflich, wie daß es von den heute noch bekannten Weberschen Liedern am wenigsten geschätzt ist.

Die nordische „Ballade“ (g $^2/_4$, 1815) von Rheinbeck (aus dessen Trauerspiel „Gordon und Montrose“ oder „Der Kampf der Gefühle“) schrieb Weber ursprünglich, d. h. für die Theateraufführung am 18. November 1815, für Harfe, zu der der Barde des Stückes seine Erzählung singend vortrug. Die sechs Strophen, in denen vier Personen (Salger, Arnim, Morna, Arindel) redend auftreten, sind strophisch komponiert, doch zeigt jeder Teil bemerkenswerte rhythmische und melodische Änderungen: „Salgers eilender Lauf“ und „Arindels Zorn“ (je erster Takt der ersten, zweiten und fünften Strophe) erscheinen in punktierten Noten (Notenbeispiel 1), das „Zürnen Salgers“ bringt eine aufsteigende 16tels-Figur („so Salger zürnt“) (Notenbeispiel 2), während das „Rasen Arindels“ („so raset er“) (Notenbeispiel 3) sich in einer ebensolchen 32tel-Figur ausdrückt. Der „seufzende Arnim“ (Notenbeispiel 4) und die „weinende Morna“ (Notenbeispiel 5) singen in ruhigen, gleichmäßigen Noten (poco più lento). Ihr Seufzen („so Arnim seufzt“) und „Weinen“ („so Morna weint“) gibt eine absteigende Phrase wieder (Notenbeispiel 6). In der Schlußstrophe tritt auf den dritten Takt („und büße verräterischen Sinn“) der punktierte Rhythmus ein, den die übrigen Strophen an jener Stelle nicht haben. Diese dramatische Steigerung wird unterstützt durch eine Tempobeschleunigung (più allegro, stringendo) und die Triolenbegleitung bis zum traurigen Ausgang („und Salger sinkt“), der zum langsamen Tempo zurückführt (ritardando,

[1] Siehe die einzeln aufgezählten Ausgaben auf S. 10/11.

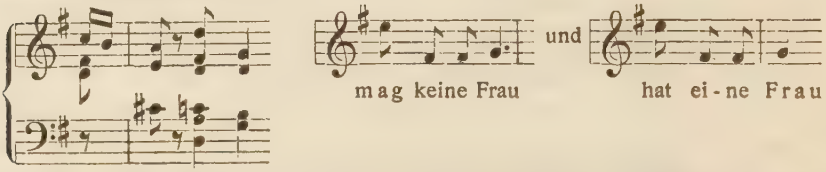
adagio), während die Begleitung nachschlagende und in den letzten Takten eine Oktave tiefer liegende Akkorde verwendet. Diese echt künstlerischen Kleinigkeiten, die im Vortrag natürlich streng berücksichtigt werden müssen, geben der Ballade, trotz der Strophenform, die notwendige Bewegungsfreiheit und sind zugleich ein Beweis, wie Weber sich nie an ein Schema hält, sondern wie er die Form organisch aus dem Ganzen herauswachsen läßt.



Eine Variation der letzten Strophe besitzt auch „Wunsch und Entsagung“ (G $^6/_8$, 1817) von Castelli[1], nur daß hier das

[1] Ignaz Castelli (1781—1862), Jurist, zuletzt Landschaftssekretär, war 1811 Hoftheaterdichter in Wien, verfaßte als solcher mehrere Operntexte (u. a. „Die Schweizerfamilie“, Musik von Weigl) und ist als Dialektdichter (oberösterr. Mundart) noch heute bekannt und beliebt. Weber lernte ihn 1813 in Wien kennen.

Mittel der Modulation (Tonikaparallele) die ausschlaggebende Rolle spielt. Das „Wenn ich die Frauen schau', wünsch' ich mir keine Frau" erinnert an das „Ach, daß ich doch kein Liebchen habe", das gewissermaßen eine Vorstufe bildet zu der hier weiter ausgedehnten Behandlungsweise. Auch dieses Liedchen, in dem ein leicht graziöser und schelmischer Ton herrscht, entbehrt nicht einer jener kleinen charakteristischen Züge, über die Weber in reichem, fast unerschöpflichem Maße verfügte (vgl. das für Weber typische Nachspiel mit dem nach der letzten Strophe eintretenden überraschenden Cis statt C). Auch die Betonung des „Mag keine Frau" auf dem schweren Taktteil ist für den Dramatiker Weber bezeichnend.



Der große Umfang des Liedes „Liebeszauber" (G $^2/_4$, 1807) von Bürger war jedenfalls der Anlaß zur variierten Kompositionsform, die in diesem Liede gleichsam den Gipfel der Mannigfaltigkeit erlangt hat. Kongruent sind in Wirklichkeit nur Strophe 6 bis 8, alle andern zeigen mehr oder weniger melodische und harmonische Änderungen, die aus dem künstlerischen Empfinden nach Abwechslung hervorgegangen sind. Die erste Strophe beginnt ohne Auftakt, in der fünften stehen an einer Stelle („Tod und Leben") vier gewöhnliche Achtelnoten, wo die erste Strophe punktierte, die sechste bis achte nur zur Hälfte punktierte Noten haben. Durch Zusammenziehung von Pausen erhält die vierte Strophe zwei Takte weniger (nicht bloß einen, wie Jähns sagt[1]), die dritte Strophe hat nur die Schlußphrase mit den andern gemeinsam, und ganz neu komponiert ist die zweite Strophe, die in der Dominante steht, während die dritte Strophe die Modulation nach der Subdominante bringt. Damit ist aber noch nicht alles gesagt, denn wenn man die zwei letzten Verszeilen der sieben Strophen (die zweite fällt weg) miteinander vergleicht, kann man auch rhythmische Verschiedenheiten konstatieren.

[1] S. 67.

Zwei Lieder aus dem schon genannten Zyklus der „Vier Temperamente“ von Gubitz: „Der Leichtmütige“ (D $^2/_4$, 1816) und „Der Liebewütige“ (c $^4/_4$, 1816), bieten ähnliche formale Verhältnisse. Die Variierung der dritten und fünften Strophe im ersten Lied ist rein textlicher Natur und geschah aus Rücksicht auf eine richtige Deklamation. In der fünften und letzten Strophe wußte Weber eine seiner melodischen Finessen (H statt B) auf dem Wort „huld'gen“ einzuflechten. Eine ziemlich ausgedehnte Coda („Mädchen alle, kommt zu mir“) ist bei dem im Opernstil gehaltenen und auf dramatische Wirkung ausgehenden Stück nichts Überraschendes. „Der Liebewütige“, der wie alle diese Charakterstücke auf humoristische Illustrierung angelegt ist, ist von den „Vier Temperamenten“ das drastischste. Einen solchen musikalisch überaus drastischen Effekt erzielte Weber u. a. dadurch, daß er die fünfte Strophe (die Geliebte erscheint unerwartet im Moment des größten Tumults, den der eifersüchtige Liebhaber selbst angestiftet hat) neu komponierte. Die übrigen Strophen stimmen überein bis auf die Klavierpassage am Anfang, die einzig vor der letzten Strophe wiederkehrt, während an den andern Stellen das Klavier den Lauf in umgekehrter, abwärtsgeführter Weise verwendet. Die textliche Pointe am Schluß erforderte natürlich auch ihre besondere Behandlung. Auf vier Fortissimoakkorde des Klaviers (— „und schoß“) folgt die Singstimme solo (— „einen Hasen“)[1]. Mit dem Ausklingen in C-dur ist zum letzten Male die Ironie des Ganzen humoristisch beleuchtet. Der Klavierbegleitung ist in den beiden Liedern ein größerer Platz eingeräumt als bisher. Der Webersche Klavierstil mit seiner Akkordtechnik (Dreiklangstöne mit eingefügten untern Halbtonstufen), seinen Skalen und Passagen ist deutlich erkennbar[2].

Beim „Sänger und Maler“ (E $^3/_4$, 1820) ist es allein die vierte, letzte Strophe, die, da sie nicht aus acht, wie die drei übrigen Strophen, sondern aus zwölf Verszeilen besteht, eine Alterierung verlangte. Weber half sich damit (übrigens eine Methode, der er sich auch bei den durchkomponierten Liedern

---

[1] Vgl. Ännchens Arie im „Freischütz“: „Nero der Kettenhund“ (Friedländers Aufsatz in der Zeitschrift „Die Musik“, 11. Jahrgang, Heft 10, S. 228 ff.).

[2] Vgl. Walter Georgii, Weber als Klavierkomponist S. 6 ff.

bediente), daß er einzelne Satzteile einfach wiederholt, so daß eigentlich nur zwei Takte („so lang ich werde tagen") neu eingeführt sind, weil sich auch die Schlußwiederholung aus schon vorhandenen homogenen Elementen zusammensetzt. Zu bemerken sind sonst etwa noch: die altbekannten chromatischen Wechsel- und Vorhaltnoten, die typischen Sechzehntel (Zweierfiguren) und endlich die Modulation nach der G-dur-Tonart (Variante der Tonikaparallele), die das Lied mit zwei andern, auch in E-dur stehenden Gesängen („Der Jüngling und die Spröde", „Was zieht zu deinem Zauberkreise") gemeinsam hat.

Die durchkomponierten Lieder.

Der Einblick in Webers reiche Formengestaltung, den uns die Zwischenformen, ja schon die Strophenlieder haben tun lassen, erweitert sich naturgemäß, wenn wir an die durchkomponierten Formen herantreten. Diese formale Erweiterung hat aber auch eine ideale im Gefolge, die sich hauptsächlich in dem viel größeren harmonischen Reichtum ausdrückt, wie wir ihn bis hierher nicht zu konstatieren gehabt haben. Ich behalte auch hier im allgemeinen die biographische Aufzählung bei, soweit sie mir von Nutzen ist.

„Umsonst" (c $^4/_4$, C $^6/_8$, 1802) heißt das zweite uns erhaltene Lied aus der Feder Webers. Daß es später in das Opus 71 (zweitletztes Liederopus) aufgenommen wurde, mag dafür sprechen, daß Weber selbst ihm noch nach Jahren gewisse Qualitäten zuerkannte. Das Gedicht, dessen Verfasser wir nicht kennen, gehört zu den Liedtexten, die ich mit dem Wort „persönlich" bezeichnet habe. Wie ein Geständnis klingt es aus dem Munde des Frühreifen: „Umsonst entsagt ich der lockenden Liebe, kehret mir nicht, sprach ich, ihr Rosen im Herzen; der Winter entflieht, es kehren die Blumen, es kehret der Frühling, die Liebe mit ihm." Das Lied zeigt zwei durch eine Fermate getrennte Abschnitte, einen Moll- und einen Dur-Teil, die sich durch starke Gegensätzlichkeit voneinander abheben. Weber hat noch einige Gesänge auf ähnliche Weise ausgeführt. So beginnt die „Rhapsodie" (oder „Die Blume") (As $^4/_4$, 1809) von Haug[1] mit einer langsamen Einleitung

[1] Friedr. Haug (1761—1829), ausgezeichneter Schüler der Solitude und Freund Schillers, Königlicher Bibliothekar, 1807—1817 Redakteur von Cottas „Morgen-

in rezitativem Stil, der ein erregtes Allegro nachfolgt. Der Schluß (von „a piacere“ an) lehnt sich an den Anfang an, so daß wir auch von einer dreiteiligen Form A B C reden könnten, der wir in ausgesprochenem Maße bei einer Anzahl durchkomponierter Lieder begegnen werden. Das Gedicht gibt den Ausdruck einer momentanen pessimistischen Stimmung wieder, die Weber in Stuttgart mehr als einmal befiel (vgl. die letzten Zeilen: „Was ist nicht'ger: Leben oder Blume?“).

Zweiteiligkeit liegt auch vor in der Romanze „Wiedersehn“ (c $^2/_4$, B $^3/_4$, 1812) von Herzog Leopold August von Gotha[1], die einer der am wenigsten bedeutenden Gesänge ist. „Diese Arbeit war die Lösung eines Versprechens, seit längerer Zeit gegeben seinem hohen Gönner, dem Herzog Leopold August von Gotha, dessen Dichtung durch ihre dunkle Sprache im Zusammenhang mit dem unbekannten Roman, zu dem sie gehört, der Komposition viel widerstrebende Elemente darbietet.“[2]

Im Liede „Ich sah sie hingesunken“ (B $^3/_4$, 1804) von Swoboda[3] versuchte sich Weber zum ersten Mal auf dem Gebiet des komischen Liedes, auf dem ihm mancher Treffer gelungen ist. Wenn Jähns dieses Lied „eine fein, fast zu fein angelegte Humoreske“ nennt[4], so ist damit wohl etwas zu viel gesagt. Von bezeichnender Charakteristik, wie wir sie in den Liedern der späteren Zeit finden, ist hier noch keine Spur vorhanden. Im Gegenteil, eine gewisse Eintönigkeit des Rhythmus, die die frühesten Lieder Webers gemeinsam haben, teilt auch dieses Lied. Die Pointe am Schluß hätte er schon in den nächsten Jahren musikalisch besser zu illustrieren gewußt (man denke nur an den „Kleinen Fritz“). Ganz anders hingegen verhält es sich bei

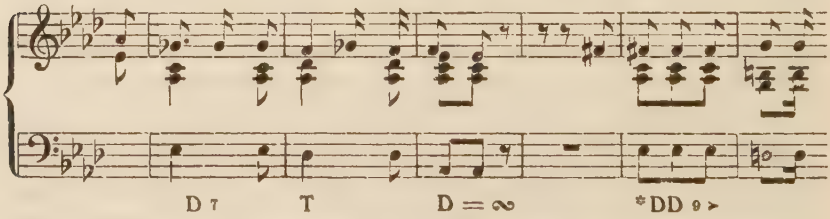
---

blatt“, hat zahlreiche Gedichte verfaßt, viele Almanache herausgegeben und auf dem Gebiete des Epigramms seit Logau wohl das Beste geleistet.

[1] Herzog August von Gotha und Altenburg (1772—1822), der treue Gönner und Mäzen vieler Künstler, eine durchaus genialisch angelegte Natur, reich begabt, doch ohne künstlerische Energie, verfaßte mehrere poetische Werke und trat auch als Liederkomponist an die Öffentlichkeit. Weber wurde des Herzogs Freundschaft in reichem Maße zuteil, er weilte des öftern als Gast des Fürsten in Gotha und auf Schloß Reinhardtbrunn. Zu des Herzogs Geburtstag instrumentierte Weber vier Lieder von des Herzogs Komposition. Das zweite Klavierkonzert Webers (Es-dur Op. 32) ist dem Herzog gewidmet.

[2] Jähns S. 153. [3] Vgl. S. 14 Anm. 6. [4] S. 56.

dem nur um einen Monat später entstandenen Lied „Wiedersehn“[1] (As $^3/_8$, 1804) von Wallner[2]. Das Lied erscheint gleichsam als der Niederschlag der Studien, die Weber bei Abt Vogler ein Jahr lang gemacht hatte. Man spürt an der Verwendung der musikalischen Mittel bewußte Absicht, die neuerworbenen Kenntnisse möglichst zahlreich zu verwerten, daneben aber der eigenen Individualität schon freie Bahn zu lassen. Trotz der Ausgedehntheit des Liedes (75 Takte) strebt Weber nach Einheit der Form. Nach zwölf Takten, mit denen die Liebesklage ruhig anhebt, setzt ein leidenschaftlicher, rezitativischer Teil ein, der wieder von der ersten Melodie abgelöst wird, nur daß diese jetzt variiert ist (Melodie eine Quarte höher, begleitende 16tel im Baß). Auf diese Art von Kontrastwirkung (ruhig — erregt — ruhig — erregt) ist das ganze Lied aufgebaut. Hand in Hand damit geht eine umfangreichere Benützung harmonisch-modulatorischer Mittel. Dazu möge eine Stelle aus dem schon früher erwähnten Artikel über Lieder von F. Wieck angeführt werden[3], die uns Webers Meinung und Standpunkt betr. den Wechsel der Tonalität klarlegt: „Die Modulation“, sagt er, „ist etwas sehr Heiliges und nur dann an ihrem Platze, wenn sie den Ausdruck befördert und erhebt, ohne dieses aber ebenso leicht störend.“[4] Machen wir die Probe aufs Exempel, so erkennen wir, daß Weber schon damals diesen Satz aufs strengste respektierte. Nur ein Beispiel, das überzeugendste von allen: Wie der „weibliche Schatten“ zu sprechen anfängt: „Was fürchtest du, Trauter“, moduliert Weber vom dunklen As-dur nach dem hellen G- und C-dur, eine Modulation, die sich unter allen Umständen ästhetisch rechtfertigen läßt.



*DD im Original ineinandergeschlungen, das erste D mit einem schrägen Strich durchsetzt.

[1] Nicht zu verwechseln mit der eben erwähnten Romanze „Wiedersehn“.
[2] Siehe S. 15 Anm. 1. [3] Siehe S. 19. [4] Kaiser S. 176.

Weber benützt dazu die enharmonische Umdeutung des Ges zu Fis. Eine Eigentümlichkeit der sonst regelmäßig im $^6/_8$-Rhythmus verlaufenden sechs Periodenteile bildet der jeweilen um die Hälfte des Vordersatzes verkürzte Nachsatz.

Interessant, weil zu Vergleichen Anlaß gebend, ist das von bekannten Komponisten verschiedentlich benützte Gedicht von F. v. Matthisson[1] „Ich denke Dein" (Überschrift eigentlich „Andenken") (B $^3/_4$, 1806). Ich nenne von weiteren Vertonungen dieses Liedes nur diejenige von Zumsteeg, Beethoven und Schubert[2]. Die Gesänge von Zumsteeg und Schubert sind Strophenlieder, Beethovens Lied zeigt die variierte Form. Der große Unterschied zwischen den genannten Kompositionen und Webers Lied liegt in seiner stark dramatischen Auffassung und einer ebensolchen Gestaltung. Für ihn mußten die Brennpunkte des Liedes die drei Fragen „‚Wann', ‚Wo' und ‚Wie' denkst du mein" sein, in denen er eine Steigerung sah, die nur mit Hilfe der durchkomponierten Form musikalisch wiederzugeben war. Zumsteeg dagegen sah das Schwergewicht in dem „Ich denke dein", Beethoven (ganz abgesehen von seiner an Haydn erinnernden instrumentalen Behandlungsart) in dem „O denke mein", das er deshalb auch mit einer andern, neuen Melodie versah. Auffallen muß, daß Weber, nach der Ausgabe von Jähns zu schließen, das „O denke mein" in „Ich denke Dein" umänderte, wenn wir nicht, da die Ausgabe Peters wieder den originalen Text bringt, annehmen wollen, Jähns sei selbst für diese Korrektur ähnlich wie bei der „Schäferstunde" verantwortlich zu machen. Dem stehen allerdings wieder andere Textänderungen[3] entgegen, die teilweise wohl einem Herausgeber zugeschrieben werden dürfen, teilweise aber auch auf Weber schließen lassen. Vom Standpunkt des Dichters aus ist gewiß ein solches Vorgehen nicht zu rechtfertigen, aber in diesem Fall könnte es immerhin für den stark entwickelten poetischen Sinn

---

[1] Friedr. v. Matthisson, geb. 1761 zu Hohendodeleben bei Magdeburg, studierte in Halle Theologie, Lehrer und Reisebegleiter, später Theaterintendant und Oberbibliothekar, gest. 1831 in Wörlitz. Lobende Kritik seiner Gedichte durch Schiller. Die schmelzende Sehnsüchtelei führte er in klassischen Phrasen weiter und gab der Sprache eine höfliche Süßlichkeit, die viel nachgeahmt wurde (vgl. sein Gedicht „Adelaide").

[2] Vgl. Friedländer II 407 ff. [3] Vgl. „Liebeszauber" S. 68.

Webers zeugen, der hier die Analogie mit den andern Strophen gewahrt wissen wollte. Seine Komposition bietet jedenfalls wieder ein Beispiel für die ihm eigene, auf das Lied übertragene Dramatik, und deshalb ist das Urteil Friedländers wie Jähns' nicht ganz zu verstehen, wenn sie von diesem Liede behaupten, es sei „nicht sehr bedeutend“ [1] und „ziemlich ohne den Stempel von Webers Originalität“ [2]. Die Dehnungen am Schluß mit den koloraturartigen Floskeln können allerdings noch als ein letzter Rest von unselbständiger, an fremde Vorbilder sich anlehnender Arbeit angesehen werden. Aber Webers Eigenart ist zweifellos zu erkennen. Nach der früher ausgesprochenen und mit Webers eigenen Worten belegten Meinung wird er die Kompositionen Andrés und Zumsteegs von „Ich denke Dein“ nicht gekannt haben, wie er auch kaum etwas von der Existenz eines „Röschen“ von Hurka oder Methfessel oder der Schulzschen Gesänge „Minnelied“, „Liebeszauber“ und „Reigen“ wußte [3]. „Ich denke Dein“ und „Wiedersehn“ (Wallner) hat Weber übrigens für wert erachtet, sie ebenso wie „Umsonst“ späteren Liederausgaben (Op. 66 und 30) zuzuteilen.

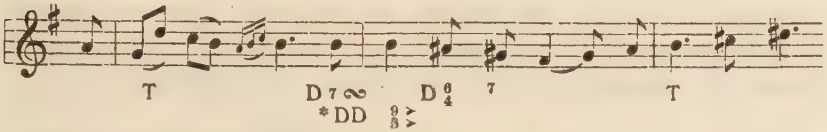
Weiter sind einige Lieder aus der Stuttgarter Zeit zu erwähnen, die Muster von Webers durchkomponierten Liedern darstellen. Das sind einmal die beiden Gedichte von Hofrat Lehr [4] „Er an Sie“ (G $^2/_4$, $^4/_4$, 1808) und „Meine Farben“ (A $^3/_8$, 1808), zwei naiv heitere Liebeslieder. Die poetische Form gab zugleich die Grundlage für die musikalische ab. In „Er an Sie“ kehren die vier ersten Takte zu Beginn jeder neuen Strophe genau wieder. Die übrigen Teile weichen melodisch, rhythmisch, aber vor allem harmonisch voneinander ab. Tempo und Takt wechseln (Andantino $^2/_4$ — poco piu moto $^4/_4$). Eine rhythmische Verschiedenheit bringt die dritte Strophe: Ein Blümlein, das „still und bescheiden im Frieden“ blüht, verträgt keine Triolen, die bei Weber meistens eine lebhaft bewegte Stimmung begleiten. Die achttaktige Periode mußte, um nicht gegen die Deklamation zu verstoßen, in der ersten Strophe überschritten werden, da der Reim nicht mit dem Satzende zusammenfällt:

---

[1] Friedländer II 408. [2] Jähns S. 62. [3] Friedländer Bd. II.
[4] Siehe oben S. 12 Anm.

„Ein Tönen, wie wenn auf dem Alphorn bließ
Der Senn von der Firne, so zart, so süß
Ersterben die Stimmen der Lieder."

Harmonisch zeigt die zweite Strophe eine bedeutsame, „den Ausdruck befördernde" Modulation nach H-Dur,



*DD im Original ineinandergeschlungen, das erste D mit einem schrägen Strich durchsetzt.

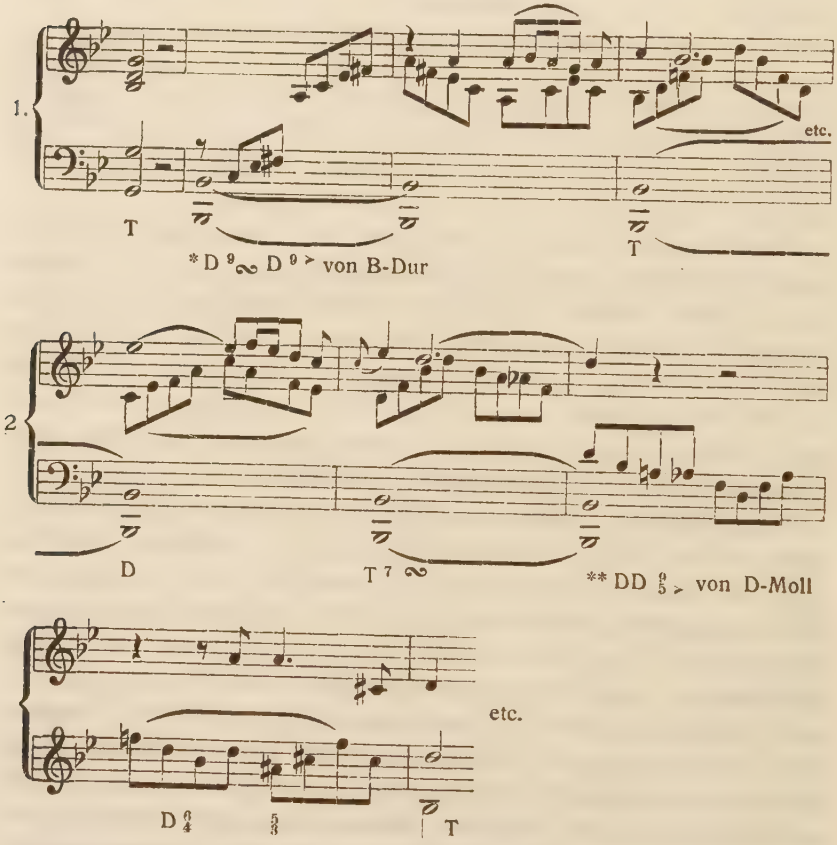
die dritte einen Höhepunkt der Melodie in der Singstimme, die vierte wieder eine Modulation (nach Es-Dur), die fünfte Strophe endlich ergeht sich — ein feiner Zug — in einer Reminiszenz (H-Dur) der zweiten.

Ähnlich, aber mehr im einfachen Liedcharakter gehalten sind „Meine Farben". Jede Farbe kennzeichnet sich in einer Tonart (A-, D- und G-dur). Der Anfang setzt dramatisch ein auf der doppelten Dominante. Dieser Takt wird später („und dann noch eine") wiederholt, eine Unscheinbarkeit, die doch für Webers großes Stilempfinden zeugt. Eine Beziehung zum vorigen Lied, nach welchem es unmittelbar entstand, mag man aus dem zweimalig auftretenden Zwischenspiel herauslesen.

Es entspricht vollkommen Webers impulsivem Temperament, wenn er im Arrest[1] in die „Klage" (g $^4/_4$, 1808) von Müchler: „Ein steter Kampf ist unser Leben", ausbrach. Daß es ihm bitter Ernst war, sehen wir an der Moll-Tonart, die bei Weber stets in genanntem Sinne angewendet wird, und der „con fuoco"-Vorzeichnung. Es ist das pessimistischste Lied Webers zugleich, aber auch einer der am interessantesten gestalteten Gesänge. Auf die musikalische Einheit ist großes Gewicht gelegt. Nicht nur daß die erste und dritte Strophe ganz gleich beginnen, es werden auch sonst einzelne Motive neben dem rhythmischen Hilfsmittel zum verbindenden Element benützt (s. Notenbeispiele). Aber was diesem Liede seinen stärksten Reiz verleiht, ist sein

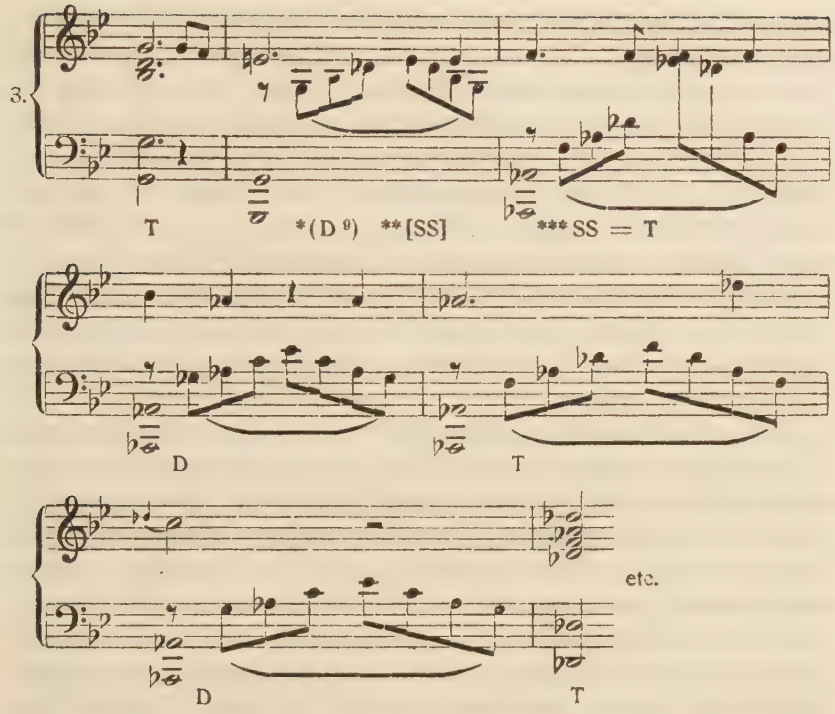
[1] Siehe oben S. 15.

großer harmonischer Reichtum, in dem es etwa mit „Er an Sie“ oder „Wiedersehn“ zu vergleichen ist. „Ich schrieb mir genau die Folge der Tonart vor, von deren aufeinanderfolgenden Wirkung ich mir Erfolg versprach“, sagt Weber einmal[1], zwar nicht gerade in Bezug auf dieses Lied; allein man wird diesen Ausspruch als allgemeines Bekenntnis Webers betrachten dürfen, das auch auf den gegebenen Fall angewendet werden kann. Man verfolge die bemerkenswerten Modulationen von G-moll nach B-dur, von B-dur nach D-moll und die von G-moll nach Des-dur.



* Beide D im Original mit einem schrägen Strich durchsetzt.
** DD im Original ineinandergeschlungen und das erste D mit einem schrägen Strich durchsetzt.

[1] Kaiser S. 200.



* D im Original durchstrichen.
** [SS] stellt zwei ineinandergeschlungene S dar.
*** SS Zwei ineinandergeschlungene S mit dem Zeichen ⩥ durchstrichen.

Die Romanze („Die Ruinen") „Süße Ahnung dehnt den Busen" (A $^3/_4$, 1809) von Rheinbeck ist einer der Gesänge, die man als Konzession an den betreffenden Dichter ansehen kann (vgl. die Romanze „Wiedersehn"). Das Gedicht hat sich, davon zu schweigen, daß es natürlich in engem Zusammenhang steht mit dem Roman („Giovanni Alfieri"), aus dem es genommen ist, längst überlebt. Was uns einzig noch zu interessieren vermag, ist die Komposition, und an dieser speziell die formale Anlage, die das rondoartige Schema — eine Ausnahmeerscheinung bei Weber — AB1, AB2, AB3A, oder auch AB, AC, ADA zeigt. Die Melodie des A ist eine mehr lyrisch getragene, während die des jeweiligen B einen mehr dramatisch leidenschaftlichen Teil bringt, der sich in weit ausholenden Modulationen ergeht. Der Anmerkung von Jähns, der von veralteter Manier spricht, wie sie selbst bei den

ältesten Liedern Webers kaum vorkomme[1], möchte ich nur sehr bedingt zustimmen. Wir haben eben einen Gesang vor uns, der mehr Arien- oder Kavatine- als Liedcharakter trägt, aber nichtsdestoweniger die typischen Weberschen Züge auf den ersten Blick verrät.

Ein Lied einfachen Stils dagegen, wie sich solche auch vereinzelt unter den durchkomponierten Liedern finden, ist das von Graf Löwenstein[2] verfaßte „Meine Lieder, meine Sänge" (Es $^2/_4$, 1809). Die ausdrucksvolle, „tiefgefühlte" Weise wird im ersten Teil von gehaltenen Noten gestützt, im zweiten sind Singstimme und Begleitung variiert, letztere zu gebrochenen Sechzehntel-Akkordnoten. Die melodischen Lieblingswendungen sind in reichem Maß vertreten.

Über „Des Künstlers Abschied" (a $^4/_4$, 1810) von Alexander v. Dusch[3], ein Gelegenheitslied katexochen, schreibt der Verfasser des Gedichtes, ein Freund Webers, in seinen „Erinnerungen"[4] Folgendes: „Die Trennung von Karl Maria in Mannheim 1810, zu der es endlich doch kommen mußte, war eine sehr schwere und schmerzliche für uns alle."[5] Es schwebte darüber die Ahnung, daß es ein Abschied für lange, vielleicht für immer sein könnte, und noch ging er (Weber) doch, obwohl so herrlich begabt und ausgerüstet, einem unsichern Schicksal entgegen. Das war der Gedanke, dem das kleine Lied ‚Webers Abschied' seine Entstehung verdankt. Wenige Tage vor Webers Abreise ward es auf meinem Zimmer in Eile von mir niedergeschrieben und sogleich von ihm komponiert. Die Strophen des Liedes sind durchkomponiert, und besonders die letzte Strophe machte jedesmal eine große Wirkung beim Vortrage[6]. Es ist bei Schlesinger mit der geänderten Überschrift ‚Künstlers Abschied' erschienen[7]. Ich

---

[1] Jähns S. 85. [2] Siehe früher S. 15 Anm. 3.

[3] Alex. v. Dusch (1789—1876), Jurist, 1843 badischer Staatsminister, hat als freisinniger politischer Schriftsteller von Ruf der Gründung des Deutschen Reiches erheblich vorgearbeitet. Dilettant auf dem Cello; für ihn schrieb Weber seine Variationen für das Violoncell mit Orchester 1810.

[4] Vgl. Jähns S. 123.

[5] Gottfried Weber, der Tenorist Berger und weitere Freunde und Freundinnen Webers.

[6] Die Stelle, wo auf das A-moll das A-dur eintritt.

[7] Das Lied gehört mit zu denjenigen aus Webers Frühzeit, die er selbst später einem Liederopus (Op. 71) zuteilte.

habe den Teuren nicht mehr gesehen." Bei diesem Lied ist vor allem eines für unsre Betrachtung wichtig. Die Tatsache, daß der Text dieses Liedes speziell für Weber geschaffen wurde, berechtigt uns, dies auch bei andern Gedichten anzunehmen. Ich habe früher darauf hingewiesen[1] und die einzelnen Lieder angeführt, bei denen eine solche Annahme auf der Hand liegt. Die Einheit der Form ist trotz der von Jähns gerügten Mängel an Zusammenhang und Durcharbeitung des Liedes ebenso bewußt angestrebt und mit denselben Mitteln wie in den andern durchkomponierten Liedern. Auf die Ansicht von Jähns, daß die Gitarrebegleitung dem Liede gemäßer sei als die Klavierbegleitung, werde ich bei den Gitarreliedern zurückkommen.

In dem Liede „Sonett" (E $^3/_4$, 1812) von Karl Streckfuß[2] war es nicht etwa die Form des Gedichts als solche (a b b a a b b a c d e c d e), wie man nach Jähns[3] meinen könnte, die Weber zu einer besondern musikalischen Gliederung veranlaßte, sondern man kann auch hier wieder verfolgen, wie es lediglich Inhalt und Worte des Textes selbst waren, aus denen die Gesamtform herauswuchs. Das Band, das die vier Teile organisch zusammenhält, besteht einmal aus den Anfangstakten („Du liebes, holdes, himmelsüßes Wesen"), die am Schlusse des zweiten und vierten Teiles mit unwesentlicher Veränderung wiederkehren. Der Kern dieses Motivs (die Folge von 6 absteigenden Sekunden) wird außerdem an drei andern Stellen in rhythmischer Umbildung verwendet. Ein zweites Motiv („So froh, so still"), im zweiten Teil eingeführt, wird auch variiert (einen Ton tiefer) im dritten wiederholt. Der vierte Teil enthält als dramatischen Höhepunkt (bezeichnenderweise) ein neues rezitatives Element, das dadurch, daß das Anfangsmotiv dem Rezitativ als Abschlußmoment angehängt ist, weniger dem Vorwurf einer Stilwidrigkeit ausgesetzt ist.

Wie das Lied „Sind es Schmerzen, sind es Freuden" (C $^4/_4$, 1813) von Tieck eng mit Webers Leben in Beziehung steht, habe ich schon früher angedeutet. Über das unter ähnlichen

[1] Vgl. Dichter und Texte S. 15.

[2] Karl Streckfuß, geb. 1778 in Gera, studierte 1797—1800 in Leipzig die Rechte, Hofmeister in Triest und Wien, 1811 Geh. Regierungssekretär in Dresden, 1819 Ministerialrat in Berlin, gest. 1844.

[3] S. 153.

Bedingungen wie des „Künstlers Abschied“ hervorgegangene Lied gibt Lichtenstein im Vorwort seiner „Briefe“ Auskunft: „Zu Ende August 1812 verließ er (Weber) Berlin. Einige Tage vorher (am 19.) ward ihm ein Abschiedsfest veranstaltet. . . . Mir war der Auftrag gegeben worden, eine kleine, scherzhafte Abschiedsrede zu halten.... Weber selbst zeigte sich am meisten davon ergriffen und wehmütig, wie wir ihn noch nie gesehen. Nachdem er mich umarmt hatte, setzte er sich nicht wieder an den Tisch, sondern an das Klavier und sang nach einem längeren Vorspiel ein wenige Tage vorher komponiertes Lied, das den Dank für Freundschaft, das Verheißen treuer Anhänglichkeit ausdrückte und eine allgemeine Rührung hervorbrachte, eine tiefere, als eigentlich das Fest haben sollte. Die Worte des Liedes waren von ihm selbst und drückten einige in seinem damaligen Gemütszustande noch liegende Reste von Bitterkeit und Mißmut aus. Er wollte das Lied nie hergeben, so sehr wir ihn baten, hat aber später in dem Tieckschen Gedicht ‚Sind es Schmerzen, sind es Freuden‘ einen Text gefunden, der ganz zu dem Charakter seiner Musik paßte und sich mit einigen Abänderungen ihr unterlegen ließ. Einige unsrer Freunde behaupten, die Musik gehöre ursprünglich dem Tieckschen Liede an und Weber habe nur für jenen Abend sich die Worte geändert, was sich auch hören läßt.“ [1] Wie dem auch sei, jedenfalls darf man das Lied in die Reihe der originellen, d. h. Webers Eigenart klar vertretenden ernsten Gesänge stellen. Das Allegro agitato, das an entscheidender Stelle ein con fuoco ablöst, ist ebenso charakteristisch als die Triolenbegleitung mit den eingefügten Halbtonstufen, die melodischen Vorhalte, der harmonische Reichtum, der bei Weber zu den notwendigen Requisiten eines schmerzlich erregten Liedes gehört (vgl. „Wiedersehn“, „Klage“). Auf „Ach und fällt die Träne nieder“ erklärt sich das Moll ebenso aus dem Text, wie später die Einführung des $^6/_8$-Rhythmus aus der Änderung des poetischen Metrums. Zur dramatischen Wirkung tragen außerdem die vielen Tempowechsel, ritardandi, Fermaten und melodische Kontraste bei. Das Lied mit der Brahmschen Komposition vergleichen zu wollen, ist meines Erachtens ein höchst fruchtloses Beginnen [2].

---

[1] Siehe Lichtenstein S. 8 ff.

[2] Vgl. Friedländer II 463.

„Unbefangenheit“ (C $^{6}/_{8}$, 1813) ist eines der wenigen Lieder von Weber, denen man heute noch ab und zu in Konzerten begegnen kann. Es gehört, was Frische und Unmittelbarkeit des Ausdrucks und der Empfindung anbelangt, zum Besten, was Weber auf diesem Gebiet geschaffen hat. Speziell der architektonische Bau, seine reiche Gliederung und die dennoch mit einfachsten Mitteln erreichte Geschlossenheit des Ganzen macht das Lied mit allen seinen melodischen und rhythmischen Feinheiten, wie Spitta mit Recht sagt, „zu einem Charakterbild von größter Schärfe und mit seiner schalkhaften Innigkeit zu etwas gänzlich Neuem in der deutschen Musik“ [1]. Die genauere Analyse des Liedes zeigt folgendes Schema:

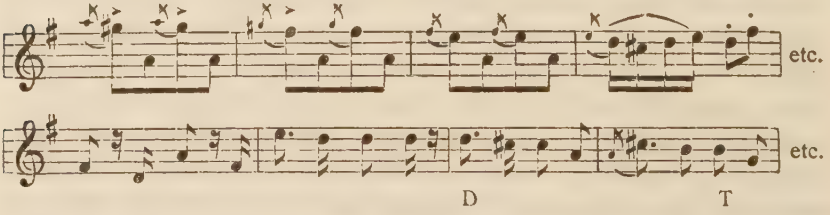
E: 1 (Takt 1—4), 2 (Takt 5—8), 3 (Takt 9—12),
I: A (14—22), B (23—24), C (25—27), E 3 (28—31) E 1 (31—34),
II: I A (36—42), E 2 (43—46), II C (46—48), I B (49—51) E 3 (52—55),
III: I A (58—67), I C (68—70), E 2 (71—74), I C (74—76), E 3 (77—80), E 1 (80—83).

Aus den einleitenden 12 Takten (E 1, E 2, E 3) errät man schon den Schöpfer. Das „Frage mich immer, fragest umsonst“ ist wirklich „unbefangen“ musikalisch gestaltet (man beachte das Parlando, den Einsatz der Singstimme auf dem zweiten Achtel). Das Klavier spielt eine größere Rolle als sonst. Die in seinen Klavierwerken vorherrschenden typischen 16tel Rollfiguren, die eine ausgebildete Technik verlangen, sind in E 2 und E 3 als Begleitung verwendet. Mit Takt 14 setzt das eigentliche Lied ein (I), mit einer neuen Phrase (A), mit der auch die beiden andern Teile (II und III) beginnen, nur daß jeweilen ein Tonalitätswechsel stattfindet (I A moduliert nach der Dominante, II A nach der Tonikaparallele, III A nach der Subdominante). Dann schließt sich ein pp-parlando (B) an, das II und III in analogem Sinne aufweisen (II an anderer Stelle). Ein weiteres zweitaktiges Motiv (C) folgt, das als formbildendes Element wieder in II und III erscheint. E 3 macht den Schluß des ersten Teils, dem das E 1 angehängt ist.

[1] „Zur Musik“ S. 284.

II beginnt wie I, dann aber tritt E 2 auf, C und B bilden in umgekehrter Reihenfolge die Fortsetzung, und E 3 ist wieder das letzte Glied an der Kette. In III steht E 2 zwischen C und B, dem E 3 ist wie in I das E 1 als Coda beigegeben. Aus diesem schematischen Bilde ist zu ersehen, daß Weber sozusagen auf sechs (2 viertaktige) Satzteile das ganze Lied aufgebaut hat. Das Klavierzwischenspiel führe ich deshalb noch an, weil es eine Art thematische Verwertung erfährt (siehe Takt 48).

Eine Szene urwüchsigsten derben Humors, wie er Weber wenig in solcher Originalität zur Verfügung stand, haben wir im „Reigen" (G $^{2}/_{4}$, 1813) von Voß vor uns, einem Kabinettstück, das Weber Gelegenheit gab, seiner ausgezeichneten Charakterisierungsgabe einmal nach der humoristischen Seite die Zügel schießen zu lassen. In formeller Beziehung stellt es ein Muster dar, weil es eigentlich nur zwei Themen sind, die das Material für das ganze Lied liefern. Das eine Motiv ist eine höchst simple, sich auf den gewöhnlichen Dreiklang mit der leeren Quinte im Baß stützende Weise, das andere besteht aus einer tonleiterartigen, rhythmisch punktierten Melodie, die beide schon den komischen Inhalt des Liedes skizzieren. Dazu kommt dann noch ein die einzelnen Strophen verbindendes Zwischenspiel, das die norddeutsche Bauernkirmes vollständig macht: „Im Vordergrunde die sich drehenden jauchzenden Paare, im Hintergrunde die fidelnden und blasenden — meist falsch blasenden (vgl. das Gis statt des G im Notenspiel) — Dorfmusikanten."[1] Damit ist die

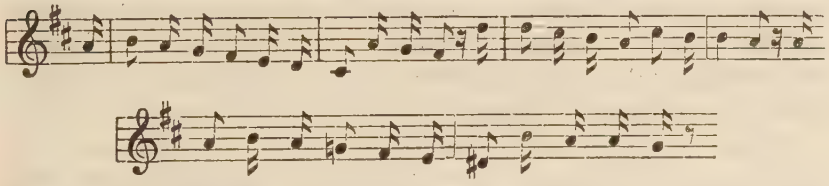


Charakterisierungsfähigkeit Webers aber noch keineswegs erschöpft. Nicht nur falsch geblasen, sondern auch falsch gesungen (vgl. das Cis statt des C) wird auf solch einer Dorfkilbe, und originell, wie das Stück angefangen, hört es auch auf (vgl. den Jodel

[1] Philipp Spitta, Zur Musik S. 284.

Dudel Didel Duidum und die leere Quinte am Schluß). Einen ähnlich geistreichen Humor entwickelt Weber in der Arie „Mein Weib ist kapores“ [1], die er als Einlage zu einem Singspiel von Anton Fischer komponierte. Den drastischen Haupteffekt erzielt Weber dort mit einer Reihe von Fisteltönen (bis zum eingestrichenen H). Gustav Mahler hat das Verdienst, auch diesem originellen Produkt Webers einen ehrenvollen Platz in den „Drei Pintos“ eingeräumt zu haben. Im Klavierauszug zu dieser Oper ist das Lied zum ersten und einzigen Mal abgedruckt.

An den Reigen, der uns eine ganze Szene vorführt, reiht sich ein wieder einfacheres Lied an: „Es stürmt auf der Flur“ (D $^4/_4$, 1813), von F. Rochlitz [2]. Auch hier bestätigt sich wieder, daß es selbst dem unscheinbarsten Liede in Einzelzügen, die es interessant machen, nicht fehlt. So nimmt der Moll-Anfang des Liedes den Platz einer solchen Finesse ein. Bemerkt darf noch werden, wie auch hier einzelne Satzteile eine besondere Bedeutung dadurch erhalten, daß sie auch in den andern Strophen Verwendung finden. So begegnen wir Takt 7—10 in der dritten Strophe, Takt 11—12 in der zweiten Strophe wieder.



Im übrigen mögen Jähns' Worte das Lied näher kennzeichnen: „Dies Lied vertritt vielleicht am schönsten unter allen dieser Gattung bei Weber die tief-gemütvolle Beschränkung des eigenen Selbst gegen die Außenwelt im Streben nach reiner Humanität und innerem Frieden. Wenn das Gedicht bei aller Schönheit

---

[1] Jähns S. 197.

[2] F. Rochlitz (1769—1842), der hochverdiente Gründer und Redakteur (1798 bis 1818) der „Allgem. musik. Zeitung“ in Leipzig, studierte Theologie, wandte sich aber bald ganz zur Schriftstellerei (Romane, Erzählungen und Gedichte) und Kritik. In der Musikkritik gab Rochlitz längere Zeit in Deutschland den Ton an und entfaltete eine reiche, jüngere und unbekannte Talente fördernde Tätigkeit. Als einer der ersten erkannte er Beethovens Größe, und auf E. T. A. Hoffmann und Weber war er von günstigem Einfluß.

manches Gezwungene im Ausdruck bietet, so verlöscht die Komposition jeden Eindruck hiervon durch ihren milden, natürlichen Fluß, in welchem sich Anmut mit tiefem Ernst verbindet. Das Lied scheint bei Weber aus seiner stillen Einkehr bei sich zur Zeit ernsten körperlichen Leidens hervorgegangen zu sein, was ihn kurz vorher vom 12. bis 23. Mai[1] an das Krankenlager fesselte."[2]

„Mein Verlangen" (G $^2/_4$, 1816) von Friedrich Förster zeigt wieder eine differenzierte Architektur, die aber wesentlich auf der Wiederholung bestimmter Motive beruht, in diesem Sinn also auch mit dem vorigen Lied verwandt ist. Die erste Strophe kehrt teilweise verkürzt und variiert musikalisch in der dritten Strophe wieder, die zweite, die eine neue harmonische wie rhythmisch-melodische Ausgestaltung erfahren hat, berührt sich ihrerseits wieder mit der dritten Strophe, die in ihrem ersten Teil das Anfangsmotiv der zweiten Strophe aufnimmt, und zwar in der Tonart, die vorübergehend in der zweiten Strophe eine Rolle spielte (H-moll). Das Lied weist, ohne natürlich die dramatische Note zu verleugnen, einen im ganzen lyrisch empfundenen Ton auf, wie wir ihn bei Weber nur vereinzelt in einigen seiner volkstümlichen Lieder angetroffen haben. Die Feinheit der Sprachbehandlung, auf die Weber immer großen Wert legt, kommt hier besonders schön zur Geltung.

Diesen mehr schlichten volkstümlichen Ton tragen auch die „Gefangenen Sänger" (F $^3/_4$, 1816) von Schenkendorf[3]. Die Dreiteiligkeit des Liedes ist in der da capo-Form (A B A) gehalten, nur daß die Wiederholung des A eine kleine Ausweichung nach Moll mitmacht. Das B ist zu zwei dreitaktigen Halbsätzen zusammengezogen. Die Klavierbegleitung benützt das von den volkstümlichen Liedern her bekannte Schema mit dem variierten Mittelteil in Sechzehnteln.

„Der Schwermütige" (Des $^3/_4$, 1816), der Melancholiker unter den „Vier Temperamenten" von Gubitz, braucht wieder die

---

[1] Das Lied trägt als Kompositionsdatum den 28. Mai 1813.

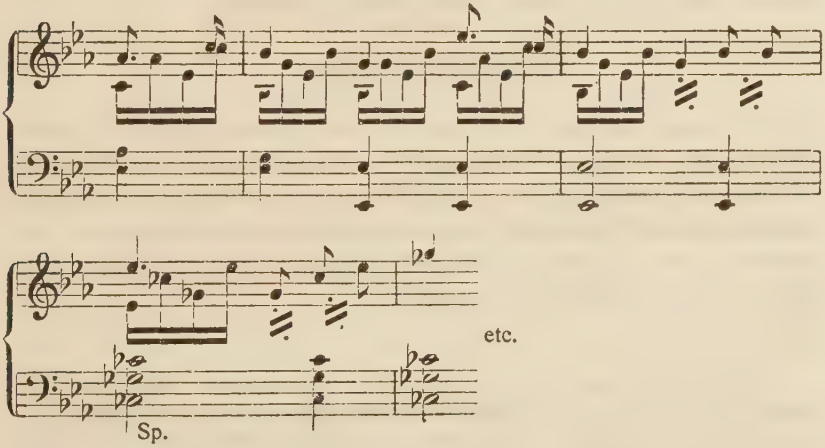
[2] S. 178.

[3] Max v. Schenkendorf, geb. 1783 in Tilsit, gest. 1817 in Koblenz, gehört mit Körner zu den Dichtern der Befreiungskriege.

große Liedform. Zwar haben wir auch das dreiteilige da capo-Bild, aber der Rahmen ist ein viel größerer als vorher. Die Wendung nach Moll in der Reprise kommt auch hier vor. Das A schließt zwei Strophen in sich, während B nur aus einer besteht. Die Tonart, die Modulationen sind mit Bedacht auf den Text gewählt. Von hervorzuhebenden Momenten sind zu nennen: die Baßfiguren im zweiten Teil von A mit den ausgeschriebenen kurzen Vorschlägen, mit denen vielleicht eine tonmalerische Wirkung beabsichtigt ist, dann der auffallende Anklang an die Freischütz-Arie (Takt 16—17) „Durch die Wälder, durch die Auen", den wir auch im „Veilchen im Tale" konstatierten, und die harmonische Ausweichung nach der Tonikaparallele (Takt 18).

Von den noch aufzuzählenden Liedern ist „An Sie" (F $^4/_4$, 1820) von Wargentin[1] weniger bedeutend seinem musikalischen Gehalt nach (das Gedicht ist eine regelrechte Strafpredigt an eine unholde Geliebte) als vielmehr dadurch, daß es veranschaulicht, wie Weber mit zwei Themen ein ganzes Lied bestreitet[2].

Das „Triolett" (Es $^3/_4$, 1819) von Carl Förster[3], dessen Entstehung in die Zeit fällt, als sich Weber vorzugsweise mit dem volkstümlichen Lied abgab, spiegelt wie dieses Webers glücklichen



[1] Siehe oben S. 18 Anm. 5. [2] Vgl. das auf S. 62 beim „Reigen" Gesagte.
[3] Carl Förster (1784—1841), Lehrer beim Kadettenkorps zu Dresden, Dichter, Literarhistoriker und Übersetzer. Weber holte bei der Textbearbeitung der „Euryanthe" Försters Rat ein.

Frohmut und häusliche Zufriedenheit wider, die ihm seit seiner Verehelichung mit Karoline Brandt zuteil wurde (vgl. den Anfang des Liedes: „Keine Lust ohn' treues Lieben"). Die dramatische Steigerung wird hauptsächlich mit rein melodischen Mitteln erzielt. Vor allem sind die hohen Töne der Singstimme wirksam ausgenützt. Der Haupteffekt wird mit Hilfe der Mollsubdominantparallele gewonnen (siehe Notenbeispiel auf der vorigen Seite; vgl. auch oben die Stelle im „Schwermütigen").

Zu den vollendetsten Liedern in Webers letzter Epoche muß „Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen (g $^2/_4$, 1819) von Fr. v. Gerstenbergk[1] gerechnet werden, das fast den gesamten musikalischen Reichtum, alle Vorzüge der besten Lieder Webers in sich vereinigt. Ein Zug, der überaus schön verwendet ist, ist die Gegenüberstellung von Moll und Dur. Überhaupt ist diesem Lied ein gewisses harmonisches Schwelgen eigen. Die bekannte, aus der starken Chromatik resultierende Sentimentalität kommt dabei nicht zu kurz. Dem ersten, mehr lyrischen Teil folgt ein zweiter dramatischer, dessen Eintreten der Text bedingt und in dieser kontrastierenden Art überzeugend wirkt. Der Schluß entlehnt einzelne Motive aus dem ersten Teil und verwertet sie ähnlich wie z. B. in dem Liede „Mein Verlangen".

Gitarre-Lieder.

Es ist nicht meine Aufgabe und nicht meine Absicht, neues Material zu einer Geschichte der Gitarre beizubringen. Mein Bestreben geht einzig dahin, auf die wenigen, aber musikalisch und künstlerisch wertvollen Gitarrelieder Webers hinzuweisen. Eine Auswahl dieser Lieder ist erst vorletztes Jahr neu herausgegeben worden und also leicht zugänglich[2].

---

[1] Siehe oben S. 18.

[2] Musikalische Stundenbücher: Karl Maria v. Webers Gitarrelieder. München, Dreimaskenverlag. — Zur Geschichte der Gitarre ist zu sagen: Im allgemeinen gilt das Jahr 1788, in dem die kunstfreundliche Herzogin Amalie von Weimar die Gitarre von einer Reise aus Italien mitbrachte und der Instrumentenmacher J. A. Otto nach italienischem Muster die erste Gitarre gebaut haben soll, als Stichjahr für ihre Einführung in Deutschland. Doch darf man bestimmt annehmen, daß schon früher gitarreähnliche Instrumente in Deutschland bekannt waren (vgl. Virdung, Agricola und Praetorius). Volkstümlichkeit aber erwarb

Abgesehen davon, daß Weber gerade eine Zeit mitmachte, da man auch Originalwerke für Gitarre schrieb[1], so sind seine Gitarrelieder vorzüglich darum entstanden, weil Weber selbst ein ausgezeichneter Gitarrespieler war und selbst zur Gitarre sang. Wir haben allen Grund, uns seine Gitarrelieder als richtige Gelegenheitskompositionen vorzustellen (eine Bezeichnung, die, wie wir gesehen haben, überhaupt der Mehrzahl von Webers Liedern zukommt). Denn von den zirka 20 echten Gesängen für Gitarre sind sozusagen alle in den Jahren 1807—1812 geschaffen worden, während welcher Zeit die Gitarre der beständige Lebensbegleiter Webers war und ihm und seinen Freunden in Stuttgart, Mannheim, Darmstadt und Umgebung manche fröhliche Stunde brachte[2]. Webers achtförmige Gitarre ist in der Sammlung alter Musikinstrumente in Charlottenburg (Berlin) aufbewahrt[3].

Op. 13 und Op. 25 sind originale Gitarrelieder. Ein dreistimmiger, unbegleiteter Kanon, den Weber dem Op. 13 zuteilte, ist leider von Jähns nicht in seine Ausgabe aufgenommen worden. Dagegen hat ihn Mahler mit Geschick in den „Drei Pintos" verwendet.

Vom Op. 13 habe ich bereits vier Lieder früher zu erwähnen gehabt: „Wiegenlied", „Liebeszauber", „An den Mond" und „Die Zeit". Zum Lied „Die Schäferstunde", auch „Damon und Chloe" (G $^2/_4$, 1810) von Hiemer ist zu bemerken: Formell ist die Anlage des Liedes etwa mit „Unbefangenheit", „Mein Verlangen" oder „Das Mädchen an das Schneeglöckchen" zu vergleichen, indem auch hier gewisse Satzteile eine Art motivische Verwendung finden. Die schäferhaft idyllische Färbung des Gedichts hat Jähns nicht

---

sich die Gitarre erst um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert, zu einer Zeit, da die Lautenmusik mit ihrer unbequemen Griffzeichenschrift (Tabulatur) bereit dem Verfall nahe war. Daß die Lebenszeit der Gitarre nicht länger als ein paar Jahrzehnte dauerte, ist auf das Pianoforte zurückzuführen, dessen Vervollkommnung die harmonisch weniger verwendbare Gitarre bald in den Schatten stellte.

[1] Ich nenne von Komponisten, die zur Zeit Webers für Gitarre schrieben, nur Berger, Marschner, Methfessel, B. A. Weber, Gottfried Weber, Righini und Spohr. Von Weber selbst sind außer den Liedern für Gitarre noch drei Werke für Gitarre bekannt: ein Divertimento für Klavier und Gitarre (Jähns S. 220), ein Solo für zwei Gitarren (Jähns S. 231) und ein verlorenes Stück (Jähns, Anhang Nr. 71).

[2] Siehe oben S. 2 13 14. [3] Vgl. Ernst Biernath, Die Gitarre (1907) S. 135.

allein zur Änderung der Überschrift, sondern auch zu einer Überarbeitung des Textes verleitet, die meines Erachtens nichts als eine Verschlimmbesserung bedeutet. Jedenfalls ist es zu begrüßen, daß die Neuausgabe von Mayer wieder den Originaltext bietet.

Alle diese Lieder sind auch für Klavier bearbeitet worden. Namentlich das Wiegenlied hat zahlreiche Klavierbegleitungen erhalten. Ob von Weber eine herrühre, sei zweifelhaft, meint Jähns[1]. In den meisten Fällen dürften die Verleger selbst diese sehr einfachen Begleitungen für Klavier umgeschrieben haben. Daß z. B. die Klavierbegleitung zu „Liebeszauber" vom Verleger Gombart in Augsburg stammt, glaube ich nach der Ausgabe „Auswahl beliebter Gesänge für Alt und Bariton mit Begleitung des Piano (Berlin, Schlesinger, 2. Folge, Nr. 136)" schließen zu dürfen, in der auf Seite 3 unten zu lesen ist: „Piano-Begl. von G—t." Jähns, der selbst eine Klavierbegleitung zur „Schäferstunde" geschrieben hat, weiß sonderbarerweise nichts davon[2]. Dieselbe Ausgabe enthält mehrere Abweichungen gegenüber dem Bürgerschen Originaltext, die offenbar auch dem betreffenden Herausgeber zuzuschreiben sind, der glaubte, dem Geschmack der Zeit zu folgen, wenn er für „Wang' und Mund sind süße Feigen, ach vom Busen laß mich schweigen" die viel mattern Worte einsetzte: „Stirn und Näschen, Mund und Wangen dürfen wohl ihr Lob verlangen". Die Umstellung von „viel fehlt noch zur Kaiserin" zu „viel noch fehlt zur Kaiserin" dürfte, da es die Deklamation betrifft, von Weber selbst vorgenommen worden sein.

Wenn man vor die Frage gestellt ist, ob man der Klavier- oder Gitarrebegleitung den Vorzug geben soll, so wird man sich bald für die zweite entscheiden, die den Reiz dieser Lieder unbedingt erhöht. Webers Sinn für Klangfarbeneffekte — man denke an seine Opern — versteht auch der Gitarre ihre eigenste Wirkung abzugewinnen (übrigens hat er die Gitarre auch in seinen Opern „Abu Hassan" und „Oberon" verwendet) und immer mit den einfachsten Mitteln, indem er der Gitarre lediglich die Rolle der Begleitung überläßt. Gerade die Gleichmäßigkeit der Dreiklangs- und gebrochenen Akkorde, die auf dem Klavier sofort schwerfällig und ermüdend wirkt, gehört zum Charakter der Gitarre.

[1] S. 117. [2] S. 67.

Durch sie bekommen sowohl das „Wiegenlied“ wie das anakreontische „Liebesgedicht“ oder der als Ständchen gedachte „Liebeszauber“ den charakteristischen Rahmen. Auch eine Stimmung, wie sie im Liede „Die Zeit“ herrscht oder der romantisch-sentimentale Ton des Liedes „An den Mond“ trägt, erhält allein mit Gitarrebegleitung den richtigen Ausdruck.

Ebenso wird man bei der Serenade „Horch leise, horch, Geliebte“ (A $^6/_8$, 1809) von Jens Baggesen[1], die ursprünglich nur mit Klavierbegleitung erschien[2], ohne Zweifel die Gitarrebegleitung für geeigneter halten. Denn gerade hier empfindet man den $^6/_8$-Rhythmus auf dem Klavier als viel zu plump, besonders da das Gedicht zehn Strophen zählt. Weber hat zwar jede Strophe in seiner bekannten Art und Weise melodisch variiert, aber dem mißlichen Eindruck der Länge (192 Takte) konnte er dadurch nicht entgehen.

Auch für „Des Künstlers Abschied“ darf gesagt werden, daß es in seiner originalen Gestalt mit Gitarre[3] allein die Wirkung tun konnte, von der Alexander v. Dusch berichtete[4]. Nach Jähns muß auch für das Lied „Bach, Echo, Kuß“ eine Originalgitarrebegleitung angenommen werden[5], während für die übrigen vier Lieder des Op. 71 (Triolett „Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen“, „Umsonst“ und „Lied der Hirtin“) keine Anhaltspunkte bestehen und aus dem Charakter der Lieder eher geschlossen werden darf, daß sie nur für Klavier gedacht waren.

Op. 25 (anfänglich Op. 17) umfaßt endgültig die Lieder „Liebeglühen“, „Über die Berge mit Ungestüm“, „Laß mich schlummern“, „Umringt vom muterfüllten Heere“ und „Bettlerlied“. Das Lied „Rase, Sturmwind, blase“ aus dem Schauspiel „Der arme Minnesinger“ von Kotzebue, mit den drei andern (Op. 25 Nr. 2, 3 und 5) auch für Gitarre gesetzt, wurde offenbar seiner Unscheinbarkeit wegen (8 Takte) von Weber nicht in Druck gegeben. Von den

---

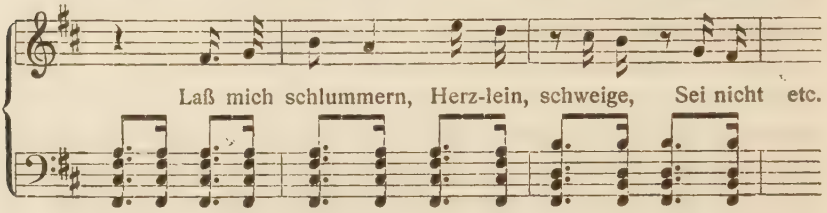
[1] Jens Immanuel Baggesen, geb. 1764 zu Korsör auf Seeland, gest. 1826; mehr für Dänemark als für Deutschland von Bedeutung. Spielte in Schillers Leben eine Rolle.

[2] Siehe oben S. 7.

[3] Weber hat später bei der Aufnahme des Liedes in Op. 71 eine Klavierbegleitung dazu geschrieben.

[4] Siehe S. 58/59. [5] S. 260.

5 Liedern ist das eigenartigste „Laß mich schlummern“ [1]. Der originelle Rhythmus der Singstimme erzielt zusammen mit der punktierten Begleitung eine Wirkung, die auf dem Klavier ihren Hauptreiz verlieren würde.



Auch für das einfache „Bettlerlied“ kann man sich keine passendere Begleitung als die Gitarre denken. Diese sämtlichen Lieder sind von Weber wohl ausschließlich auf Wunsch des Verlegers nachträglich mit einer Klavierbegleitung versehen worden [2].

Die Lieder, die Weber weiter für Gitarre schrieb, gehören wie die von Kotzebue ins Gebiet der Theatermusik. Es sind das zwei Romanzen, eine aus dem Schauspiel „Das Nachtlager von Granada“ von Kind: „Leise weht es“ (a $^3/_4$, 1818), eine andere aus dem Schauspiel „Diana von Poitiers“ von Castelli: „Ein König einst gefangen saß“ (a $^3/_4$, 1816). Eine weitere Romanze zu diesem Schauspiel ist verschollen [3]. Spezielles Interesse verdient nur die Romanze „Leise weht es“, die echt spanischen Ursprungs sein soll [4]. Jähns sagt darüber: „Die Verwendung derselben (der Melodie) erscheint bei dem Nationalcharakter des Dramas sehr zweckgemäß, um so mehr, als der Verfasser desselben an Weber spanische Volksmusik überlassen, die Prof. Hasse in Dresden aus Spanien für Kinds Almanach mitgebracht hatte.“ [5] Eine offenbar übelwollende oder die Tatsache der nationalen Beziehung übersehende Kritik in Nr. 46 der „Eleganten Welt“ von 1816 veranlaßte Weber zu einer „Erwiderung“, die zu charakteristisch ist, als daß sie hier nicht auszugsweise angeführt sei:

---

[1] Siehe oben S. 44. [2] Vgl. Jähns S. 134. [3] Jähns, Anhang II, S. 435.

[4] Bekanntlich hat Weber auch in seiner „Preziosa“ echt spanische Melodien verwertet, die er einst in Gotha von spanischen Soldaten, die dort in Garnison lagen, hatte singen hören.

[5] Jähns S. 238 und Kinds „Freischützbuch“ S. 96.

„Meines Amtes ist es hier nur, des ‚feinen Liedchens, worin die kunstgewandte Hirtin es selbst an dem schweren Triller nicht ermangeln läßt', zu erwähnen. Ich bedaure zu Gunsten des Herrn K. recht sehr, daß die spanischen Hirten oder Spanier überhaupt anders singen, als er sich in den Kopf gesetzt hat. Diese Melodie ist ein echt spanischer Nationalgesang, sowie auch die Ballade selbst. Die Kehlen der Italiener und Spanier geben vermöge ihrer angeborenen Geschmeidigkeit ihren Gesangswendungen andere Formen als die unsrigen, und was der Deutsche oft erst durch Kunst seinem Organ abgewinnen muß, ist dort natürliche Gabe, daher in spanischen und italienischen Liedern oft ganz passagenartige Figuren auf einzelne Silben gesungen werden, ja fast jede Sequidilla mit einem Triller anfängt und endigt etc." [1]

Das dritte ist ein Lied aus Shakespeares „Kaufmann von Venedig": „Sagt, woher stammt Liebeslust" (G $^6/_8$, 1821), für zwei Soprane und einen Alt (Soli) und zwei Soprane und einen Alt (Chor) mit Begleitung der Gitarre. „Das bescheidene kleine Stück schmiegt sich dem Moment des Dramas mit großer Feinheit an." [2]

Die Ausgabe von Mayer bringt neben den Liedern als Op. 13 und 25 sechs Volkslieder (aus Op. 54 und 64) mit einer Gitarrebegleitung, die jedoch kaum von Weber stammt, sondern wahrscheinlich den Verlegern der ersten Gitarre-Ausgabe zuzuschreiben ist (Schlesinger, Berlin und Peters, Leipzig).

Daß fast sämtliche Lieder Webers in Bearbeitungen für Gitarre existieren, war eine Zeitgewohnheit, ähnlich der heutigen, die alles für Klavier bearbeitet. Ein gewisser Gaude in Hamburg hat eine große Zahl von Weberliedern für Gitarre gesetzt.

Nicht vergessen dürfen wir an dieser Stelle schließlich die drei italienischen Kanzonetten Op. 29 1—3 „Ah dove siete" (C $^3/_4$, 1811), „Ninfe se liete" (F $^3/_8$, 1811), „Ch' io mai vi possa" (C $^3/_4$, 1811), die Weber zusammen mit drei italienischen Duetten (Op. 31) der Königin Karolina von Bayern widmete. Weber hat im ganzen 14 italienische Gesangskompositionen geschaffen (zu

---

[1] Siehe Kaiser S. 381. — Übrigens trägt auch die Romanze in Kreutzers „Nachtlager" exotischen Charakter.

[2] Siehe Jähns S. 336.

den Kanzonetten kommen noch einige Arien und eine Kantate), die uns alle einen Beweis liefern für die Vertrautheit Webers mit dem italienischen Stil. Es ist begreiflicherweise das virtuose Element, das in diesen Werken stark vertreten ist, aber trotzdem ist aus ihnen — und das gibt ihnen ihren Wert — immer Webers Persönlichkeit zu erkennen. Dieser hat bekanntlich schon in jungen Jahren Studien bei dem italienischen Gesangsmeister Valesi gemacht, die vielleicht nicht wenig zu seiner guten Beherrschung und Kenntnis der italienischen Sprache und ihrer Verwendung beim Gesang beitrugen [1].

Die deutsche Übersetzung dieser Gesänge weiß Jähns in den wenigsten Fällen anzugeben. Ob sie erst nachträglich von Richard Pohl [2] hinzugefügt wurde, der z. B. die Kanzonette „Sicchè t' inganni" (F $^2/_4$, 1810) („ein in Form von fünf Variationen gehaltenes zweckmäßiges Solfeggio für eine Baßstimme über ein Thema, dem das süddeutsche Volkslied ‚a Schüsserl und a Reindel' zu Grunde liegt") [3] verdeutscht hat, oder ob C. Grünbaum, der zu einigen italienischen Arien den deutschen Text lieferte, für den Übersetzer des Op. 29 gelten darf, ist nicht genau festzustellen. Es ließe sich auch vermuten, Weber habe sie selbst, wie seinerzeit einige Lieder seines Freundes Bärmann, ins Deutsche übertragen [4].

Über Webers Gitarretechnik ist nicht viel zu sagen, da sie sich, vielleicht mit einer Ausnahme (Kanzonette „Ninfe se liete"), in durchaus einfachem Rahmen bewegt. Immerhin, die genaue Kenntnis der sechssaitigen sogenannten Primgitarre (Stimmung E A d g h e), ein korrekter Fingersatz, Beherrschung der verschiedenen Positionen, eine gewisse Anschlags- und Legatotechnik werden natürlich immer die Vorbedingungen zu einem künstlerischen Gitarrespiel bleiben (vgl. Jos. Zuth, Das künstlerische Gitarrespiel [Hofmeister, Leipzig]).

---

[1] Webers Talent für Sprachen war groß; in Prag hat er Böhmisch gelernt und später intensiv Englisch getrieben, um den „Oberon" in der englischen Sprache komponieren zu können.

[2] Rich. Pohl, 1826—1896, großer Verehrer Wagners und Liszts, bekannt durch seine Übersetzung der Berliozschen Schriften.

[3] Jähns S. 109.

[4] Vgl. Kaiser S. 536 ff.

Die mehrstimmigen (einschließlich der patriotischen) Lieder.

Die mehrstimmigen Lieder von Weber stehen zu den einstimmigen ungefähr im Verhältnis von 1 zu 3, so daß ich glaube, da sie sich im ganzen in den Bahnen der einstimmigen Gesänge bewegen, sie hier bloß anhangsweise betrachten zu dürfen.

Aus dem Jahre 1802 stammt das erste uns bekannte einstimmige Lied Webers. Nicht viel später ist das erste mehrstimmige entstanden. Wahrscheinlich in Augsburg im Januar 1803 komponiert, fällt der dreistimmige Gesang „Ein Gärtchen und ein Häuschen drin“ [1] durch seinen gesunden, fröhlichen Ton auf, der in seiner anakreontisch tändelnden Art sofort an Haydn gemahnt und, wie Friedländer mit Recht hinzufügt, im speziellen in Haydns „Ein kleines Haus“ einen Vorläufer hat. Wie Weber schon damals in musiktheoretischer Beziehung zu festen, eigenen Ansichten gekommen war, zeigt ein Brief an seinen Freund Susann, dem Weber zu diesem Lied Folgendes bemerkt: „Du hast recht; in der strengen Schreibart darf keine Stimme die andere überschreiten, weil jede Stimme für sich ein Ganzes ausmachen muß, aber in der freien Schreibart wie hier, wo alle drei Stimmen besonders auch dem Text nach ein Ganzes ausmachen, scheint es mir sehr erlaubt. Es ist sehr schlimm, daß wir in unsrer Kunst keine andere Norm haben als die Erfahrungen oder vielmehr die zu Regeln gewordenen Gewohnheiten unsrer ersten Tonsetzer etc.“ [2]

Bis zum Jahre 1812 kennen wir wenige mehrstimmige Lieder. Zwei Trinklieder mit Chor aus der Stuttgarter Zeit: „Lethe des Lebens“ von Baggesen und „Weil es also Gott gefügt“ von Lehr — das erste mit einer wirkungsvollen Gegenüberstellung von Moll und Dur, das zweite „kräftig, schlicht und herzlich, ein richtiges Trinklied im Stil der ältern deutschen Weisen“ [3], sind ohne besondere Bedeutung, ebenso das „Umringt vom muterfüllten Heere“ aus Kotzebues „Minnesänger“. Neben drei italienischen Duetten Op. 31 („Mille volte“, „Va ti consola“,

[1] Zum ersten Mal abgedruckt in Peters Jahrbuch 1902.
[2] Siehe Genaueres bei Jähns S. 53. [3] Jähns S. 93.

„Se il mio ben"), von denen dasselbe gilt wie von den drei Kanzonetten[1], nämlich daß sie alle die genaue Kenntnis Webers mit der italienischen Schreibart verraten[2], verdient das „Grablied" hervorgehoben zu werden. Das Lied überrascht durch die Sicherheit, mit der die ernste Stimmung getroffen und festgehalten ist. In der Verwendung der harmonischen Mittel, die, wie wir schon gesehen haben, besonders die ernsten Gesänge Webers auszeichnet, erinnert es an die viel später komponierten „Der Schwermütige", „Triolett" und ganz im speziellen an das „Gebet vor der Schlacht" aus „Leier und Schwert".

Von 1812 ab ist deutlich zu verfolgen, wie es zwei musikalische Institutionen in Berlin waren — die „Singakademie" (gemischter Chor, von Fasch 1790 gegründet) einerseits und die 1808/09 entstandene „Liedertafel" unter Zelter anderseits —, die Weber zu seinen mehrstimmigen Gesängen veranlaßten. Meistens wurden sie (vor allem die Lieder für gemischten Chor, die Weber auf den Geburtstag von Berliner Freunden oder Bekannten verfertigte) zugleich als Ständchen der zu feiernden Person dargebracht. Von solchen Produkten nenne ich: das sechsstimmige „Lenz erwacht und Nachtigallen", „An eine Freundin" von Voigt[3], „Schwäbisches Tanzlied" von Sautter[4] und „Heiße, stille Liebe schwebet" (die letzten drei für Canto, zwei Tenori und Basso), ferner die zwei vierstimmigen Männerchöre „Lebenslied am Geburtstage" von Gubitz und „Festlied" (auch unter dem Titel „Frühlingsahnung" bekannt) von Kind, für die alle mit Ausnahme des „Lebensliedes" eine Klavierbegleitung besteht, die Weber an jenen Gelegenheitsfesten gewöhnlich selbst spielte. So sehr man zum Teil diesen Gesängen die schnelle Konzeption und

---

[1] Siehe S. 71/72.

[2] Weber selbst spricht einmal (Brief an Gottfried Weber, Februar 1811) von „einem so verflucht italienischen Stil, daß man glauben sollte, es wäre von Farinelli usw." (Farinelli [1769—1836], 1810—1817 Kapellmeister in Turin, Opernkomponist im Stile von Cimarosa.)

[3] Chr. Ferd. Traug. Voigt, geb. 1770 zu Kamenz als Sohn eines Rektors, studierte in Leipzig Theologie, erst Nachmittagsprediger, dann Pfarrer, gestorben als Superintendant in Artern 1814.

[4] Sam. Friedr. Sautter, geb. 1766 zu Flehingen (Baden), gest. 1846 als pensionierter Schullehrer. Vgl. das Gedicht „Der Wachtelschlag" (Beethoven, Schubert).

Ausführung anmerkt, so wenig entbehren sie doch, wenn ihnen auch naturgemäß die vielen Einzelzüge der einstimmigen Lieder abgehen, der persönlichen Note. Mit den bekannten 16tel-Figuren, von denen je zwei auf eine Silbe kommen, fangen z. B. gleichermaßen drei der Lieder an, ein viertes weist dieselbe Wendung im Mittelsatz auf, während das Tanzlied in seiner typisch charakterisierenden Weise an die ähnlich behandelten, volkstümlichen Gesänge „Alte Weiber" und „Mein Schatzerl is hübsch" erinnert.

Bedeutender und interessanter als diese gemischten Chöre sind die Männerchöre a capella, und unter diesen bekanntlich die patriotischen Lieder, die Webers Namen auf dem Gebiet der mehrstimmigen Liederkomposition erst recht berühmt gemacht haben. Schon das kantatenartige „Turnierbankett" von Bornemann[1] vom 11. Juni 1812, das auf lange Zeit ein Paradestück der Berliner „Liedertafel" blieb, wie der im selben Jahr erschienene „Kriegseid" von Collin[2] können als die ersten Anfänge seiner Kriegslieder aufgefaßt werden. Als deren Höhepunkt haben die elf Gesänge aus Körners „Leier und Schwert" zu gelten, die wie die Kantate „Kampf und Sieg" als ein Produkt der politischen Ereignisse des Jahres 1813/14 entstanden sind. Max Maria v. Weber schreibt: „Zum ersten Male fühlte er sich politisch als Deutscher, zum ersten Male erwärmten die Begriffe von Freiheit, Vaterland, Heldentod, Bürgertugend, Tyrannenhaß seine Seele und gewannen bald eine so intensive Kraft in ihm, daß sie auf eine Zeit lang alle andern künstlerischen Motive in den Hintergrund drängten und ihn mit allem Feuer den Stoff suchen ließen, in dessen künstlerischer Gestaltung er seine Wärme für diese Ideen, die sehr bald die Gestalt von glühendem Enthusiasmus annahm, austönen lassen konnte."[3] Es ist uns heute kaum mehr möglich, die grandiose Wirkung, die von diesen Liedern aus-

---

[1] Wilh. Bornemann, geb. 1766 zu Gardelegen (Altmark), Sohn eines Kaufmanns, studierte Theologie, war Sekretär der Königl. Lotterie-Administration in Berlin, später Direktor, starb 1851.

[2] Heinrich Edler v. Collin, geb. 1772 in Wien, studierte seit 1790 die Rechte, Hofsekretär, 1809 Hofrat; rastloses Arbeiten untergrub, weil er die Nächte der Poesie widmete, seine Gesundheit; er starb 1811 am Nervenfieber; verfaßte patriotische Gedichte.

[3] S. 189.

ging, vollkommen zu erfassen. Wir können nur an Hand objektiver Betrachtung, die allerdings heute noch erstaunend ausfällt, darauf schließen, wie damals diese Gesänge, die der Ausdruck eines begeisterten Patriotismus sind, aufgenommen wurden. Welche Kraft, welche Charakteristik, kurz welche Dramatik liegt in diesen meist nur wenige Takte zählenden Kompositionen. Gleich die beiden am frühesten geschaffenen Lieder, „Lützows Jagd“ und das „Schwertlied“, sind vielleicht auch die bedeutendsten. Die Prägnanz der Gestaltung, die vor allem in der Macht des Rhythmus liegt, ist in solcher Knappheit der Form kaum zu überbieten. In derselben Art gehalten sind „Männer und Buben“, „Trinklied vor der Schlacht“ und „Reiterlied I“, wovon allerdings das Trinklied, was Originalität betrifft, hinter den andern zurücksteht. Im Gegensatz zu den vorigen Gesängen tritt durch seine ernste Feierlichkeit das „Gebet vor der Schlacht“. Hier wird mit Hilfe von harmonischen Übergängen, die damals gewiß als Kühnheit empfunden wurden und noch heute einem Durchschnittschor Schwierigkeiten bereiten, die religiös gehobene Stimmung gesteigert.

Die nächsten fünf Lieder dieses Zyklus sind für eine Singstimme mit Klavier gesetzt. Im „Abschied vom Leben“, das Weber Gelegenheit gab, ein zweites Mal die dichterische Form des Sonetts (a b b a a b b a c c c d d d) musikalisch zu bemeistern[1], interessiert hauptsächlich der erste Teil mit der charakteristischen Ausnützung der Singstimme allein. „Mein Vaterland“ zeigt in Anlage und Ausführung ein analoges Gesicht wie das Lied „Er an Sie“, und vom „Trost“ sagt Jähns: „Besonders markig im Rhythmus, herb und grollend, wie es das Gedicht fordert, in Melodie und Harmonie.“[2] Ein Lied von besonderer Eigenart ist das „Gebet während der Schlacht“. Die Klavierpartie besteht fast lediglich aus einer ununterbrochenen, durch 95 Takte gehenden Kette von 32teln. Darüber erhebt sich der Gesang in getragenen Tönen, der mit jeder Strophe durch einen reichen Harmoniewechsel gestützt und gesteigert wird. In einem Brief an Rochlitz, worin Weber die Lieder aus „Leier und Schwert“ als seine „liebsten Kinder“ bezeichnet und sich im

[1] Vgl. oben S. 59 das Lied „Sonett“. [2] S. 190.

speziellen über das letztgenannte Lied ausspricht, findet sich folgende Stelle: „Nur wünschte ich, daß Sie in dem Gebet während der Schlacht in der Klavierbegleitung nicht etwa ein Schlachtengemälde sehen sollten; nein, das Malen liebe ich nicht, aber die wogende Empfindung in der Seele des Betenden während der Schlacht, indem er in einzelnen betenden, andächtigen langen Akzenten zu Gott mit gepreßter Seele ruft — die wollte ich schildern.“ [1]

Jähns setzt dazu ein Fragezeichen und meint: „Kann sie (die Begleitung) in der Tat als etwas anderes angesehen werden als nur der malerisch dramatische Hintergrund der Szene?“ Ich glaube, heute würde man beiden Anschauungen recht geben müssen, da eine solche musikalische Darstellung ebensogut das Symbol eines Schlachtengemäldes als dasjenige des Seelenzustandes eines Betenden während der Schlacht sein kann. Wenn man Webers Abneigung gegen die betitelten Tonbilder kennt, wird man begreifen, daß er auch in diesem Falle sich gegen jede Äußerlichkeit, als welche ihm eine derartige Illustrierung vorkam, verwahrte.

Nicht minder interessant ist schließlich der letzte der Gesänge aus dieser Reihe: „Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen“, interessant deshalb, weil es kein reines Webersches Produkt ist, sondern, dem Gedächtnis von Louis Ferdinand (1772—1806) dienend, Motive aus dessen Werken (F-moll-Quartett Op. 6 und andern) verwertet. Durch seine Ausgedehntheit hat das Ganze natürlich jeglichen Liedcharakter eingebüßt. Was aber an diesem Werke zu bewundern bleibt, ist die Art und Weise, wie Weber seinen Stil mit dem eines andern zu verschmelzen verstand.

Von den übrigen in die Kategorie der patriotischen Werke gehörenden Liedern sind weiter anzuführen die beiden Orchestergesänge aus dem Festspiel „Lieb' und Versöhnen“ von Gubitz: „Wer stets hintern Ofen kroch“ und „Wie wir voll Glut uns hier zusammenfinden“, von denen das erste als Typus des Spottliedes, wie wir es vom Lied Kaspars „Hier im ird'schen Jammertal“ aus dem „Freischütz“ her kennen, noch ein

[1] Jähns S. 188.

gewisses Interesse beanspruchen darf. Ganz im Ton der Körner-Lieder gehalten sind die Gesänge „Freiheitslied“ von Kannegießer[1], dessen humorvoller Text die Nachahmung eines alten Kirchenliedes ist (vgl. Hans Sachs: „Ein Kind ist uns geboren“), „Husarenlied“ von Adalbert vom Thale[2], dessen Rhythmus zur Charakterisierung der „wackern Truppen“ dient, und endlich die beiden den Zyklus der 18 patriotischen Tondichtungen abschließenden Gesänge „Reiterlied II“ von Reiniger[3] und „Schützenweihe“ von Oertel[4], die zusammen mit dem „Kriegseid“ durch Hirschberg erstmalig publiziert wurden. Der Ergänzung halber seien noch die mehrstimmigen Lieder „Gute Nacht“ und „Ermunterung“ von Kannegießer und „Schlummerlied“ von Castelli erwähnt. Über das letztgenannte Lied, von dem dasselbe gilt, was ich zum Lied „Wenn Kindlein süßen Schlummers Ruh'“ gesagt habe[5], spricht sich Jähns erschöpfend aus, weshalb seine Worte hier stehen mögen: „Diese Komposition erschließt eine wundersame, rätselvolle Romantik, die ebenso gemahnt an die ‚mondbeglänzte Zaubernacht‘ des Dichters, wie an den schwülen, lichtdurchzitterten Mittagszauber, währenddessen ‚der Pan schläft‘. Die unbeschreibliche Wirkung nach beiden bezeichneten Richtungen wird zunächst vermittelt durch die gewählte Tonart, H-dur, wesentlich aber hervorgerufen durch die langgezogenen Töne der süß-schwellenden Melodie in der 1., 2. und 4. Stimme, begleitet von der ununterbrochen in 16teln auf und nieder wallenden Bewegung der 3. Der Gipfel der Wirkung wird erreicht, wenn der 1. Tenor in Takt 12 und 13 die hohe Lesart (das zweigestrichene Cis) zu geben vermag.“[6]

Von allen den in diesem Kapitel behandelten Gesängen sind es, wie schon bemerkt, allein die Körnerschen Lieder gewesen, die damals eine große Berühmtheit, die heute begreiflicherweise gänzlich verblaßt ist, erlangt haben. Wenn man die vielen Kriegslieder jener Jahre nur flüchtig durchgeht — B. A. Weber, Meth-

---

[1] Für Hirschberg („Die Musik“, Jahrg. 14, Bd. 1, S. 150) nicht zu ermitteln gewesen.

[2] Adalb. vom Thale, Pseudonym für Karl v. Decker, 1784—1844, preußischer General und Schriftsteller.

[3] Siehe oben S. 18. [4] Siehe oben S. 18. [5] Siehe S. 41.

[6] Jähns S. 343.

fessel, Eberwein, Himmel sind einige Vertreter jener Gattung —, wird man verstehen, daß Weber jene Werke ebenso leicht wie die eines Krufft, Betzwarzowsky, Grund, Gottfr. Weber und Himmel, die gleichfalls die Körnerschen Gedichte zur Unterlage nahmen, weit in den Schatten stellen mußte. Das persönliche Moment, das bei Weber vor allem in seiner ausgeprägten Rhythmik zur Geltung kommt, findet sich kaum bei einem andern. Man begreift eigentlich nicht mehr, daß man Himmels Komposition „Gebet während der Schlacht" lange Zeit für die Webers hielt, so grundverschieden sind beide Gesänge. Das Lied Himmels, ein einfaches Strophenlied in strengem Liedschema, entbehrt aber jeder Eigenart, die, wie wir gesehen haben, selbst die kleinsten und unbedeutendsten Lieder Webers auszeichnet. Wenn man aus der großen Reihe jener Vaterlandslieder nur eines kennt, kennt man sie nahezu alle. Ganz anders bei den Liedern Webers, die ihren Schöpfer immer in irgend einer Beziehung verraten, so daß sich eine Beschäftigung mit ihnen stets rechtfertigt.

Anhang.

An unvollendeten Liedern seien der Vollständigkeit halber genannt: ein Chorlied aus dem Jahre 1809, komponiert zu Franz Danzis Geburtstag. Fehlt diesem Lied der Text, so besitzen wir von dem „Neuen Lied“ Herders und dem Gesang der Nurmahal aus „Lalla Rookh“ nur die Singstimme. Da Weber sein letztes Werk, eben die Vertonung des Gedichts von Thomas Moore für eine Sängerin schrieb, die er im Konzert selbst am Klavier frei aus dem Gedächtnis begleitete, und schon 12 Tage darauf nicht mehr am Leben war, sind wir natürlich nicht imstande, den Klavierpart genau zu rekonstruieren. Jedenfalls ist die nachträgliche Ergänzung von Ignaz Moscheles, der Weber allerdings damals spielen hörte, nur als geschickte Bearbeitung zu betrachten und kann selbstverständlich nur bedingt zur Beurteilung von Webers Liederkomposition beigezogen werden[1].

Was die zweifelhaften und untergeschobenen Lieder[2] Webers anbetrifft, so ist zu bemerken, daß viele Lieder, die dafür in Betracht kommen, bezüglich des Textanfangs oft eine Ähnlichkeit mit gewissen Weber-Liedern zeigen, im Grunde genommen eine Äußerlichkeit, die aber zweifellos mit daran schuld war, daß man heute noch, namentlich in populären Ausgaben, solchen angeblichen Weber-Liedern begegnet. Vorzugsweise gilt das etwa von den Gesängen „In der Fremde“ (vgl. den Anfang „Einsam, nein das bin ich nicht“ mit dem Lied Preziosas „Einsam bin ich nicht alleine“), dann von der Serenade „Lausch, o Geliebte“ (vgl. Webers Serenade „Horch, leise horch“). „Wär' ich ein muntres Vögelein“ von Zumsteeg habe ich als von Weber bezeichnet gefunden in der Sammlung „Jungbrunnen, die schönsten Kinderlieder“, herausgegeben von Karl Reinecke, neue Folge bei Breitkopf & Härtel,

[1] Siehe Jähns S. 409. [2] Jähns, Anhang 3 u. 4.

Leipzig. Hier liegt textlich eine Verwandtschaft mit Webers „Wenn ich ein Vöglein wär'" vor. Das Lied „Leise rauscht es" mag mit der Romanze „Leise weht es" und „Mein Schatz is a Reuter" mit „Mein Schatzerl is hübsch" oder „Mein Schatz ist auf die Wanderschaft hin" in Verbindung gebracht werden. Beim Himmelschen Lied „Gebet während der Schlacht", das ein Jahr vor Webers gleichnamiger Komposition erschien, wird ebenfalls das Gedicht zu einer Verwechslung beider Lieder beigetragen haben.

Von verloren gegangenen Liedern[1] sind vielleicht zu bedauern „Künstlers Liebesforderung", besonders wenn der Text von Weber selbst mit dem unter dem Titel „Künstlers Liebeswerbung"[2] erhaltenen übereinstimmt, ferner das „Savoyische Lied", insofern es als nationales Lied von Weber in diesem Sinne komponiert wurde. Ebenso dürften auch die Gesänge „Sehnsucht und Widerhall" von G. A. E. Nostitz und Jänkendorf, „Der Harfner" von Kannegießer und „Liebeserhörung" von Amadeus Wendt, schon der von Weber wenig bevorzugten Tonarten F-moll, H- und As-dur wegen, nicht ohne Bedeutung sein.

Ein seit 1873 wiedergefundenes Lied, das verdiente bekannt und in einer Neuausgabe der Lieder Webers mit aufgenommen zu werden, ist das „Wiegenlied" von Breuer, über welches Jähns[3] noch 1871 angibt: „Webers Tagebuch sagt an diesem Tage (1821, 8. Jan., Dresden) nur: ‚Wiegenlied von Breuer gemacht.' Es ist gänzlich verschollen, vielleicht hatte Weber es gar nicht aufgeschrieben, weil er sonst wohl notiert statt gemacht gesagt haben würde, wie er dies nach der Niederschrift gewöhnlich tat." Ein Brief des Verlegers J. P. Gotthard in Wien, der das Lied in der Sammlung „Singen und Sagen, Gesänge aus alter und neuer Zeit mit Pianofortebegleitung" herausgab, gibt darüber nähere Auskunft. Der Inhalt, der an Prof. Jähns gerichtet ist, lautet folgendermaßen:

„Wien, am 17. Jan. 1873.

Hochgeehrter Herr!

Über das Webersche Wiegenlied-Autograph kann ich Ihnen Folgendes mitteilen: Das ganze Liedchen ist auf einen Dritteil eines Querformatblattes (von bester Qualität) geschrieben, enthält

[1] Jähns, Anhang 2. [2] Siehe Kaiser S. 513. [3] S. 438.

Datum und Jahreszahl, jedoch keine Namensaufschrift. Unten ist von anderer Hand bemerkt: ‚C. M. v. Webers Handschrift.' In zwei und einer halben Zeile zusammengedrängt ist das Liedchen deutlich zu lesen, hat nur eine Strophe und ist in kleiner Schrift hingeworfen. Besitzer des Autographs bin ich nicht — habe dasselbe nur eine Stunde zur Verfügung gehabt — und kann Ihnen heute nicht mehr mitteilen, wohin es gekommen, da jene Person, welche das Autograph besessen, dasselbe nicht mehr besitzt und auch nicht sagen kann, wer es gegenwärtig hat. Vielleicht eruiere ich später den Besitzer und will Ihnen dann gern die Adresse vermelden.

Indes zeichne mit hochachtungsvoll

J. P. Gotthard."

Ob in dieser Sache später noch etwas bekannt geworden ist, weiß ich nicht, da ich im gesamten Weber-Material in der Staatsbibliothek in Berlin nur diesen Brief und das Lied gefunden habe. Über das Lied selbst, das ich nur rasch einsehen konnte, vermag ich nur zu sagen, daß nichts gegen seine Echtheit spricht. Es wäre das vierte Wiegenlied von Weber, und als solches zeigt es uns seinen Schöpfer von der charakteristischen Seite. Der Reiz des Gedichtes ist in die Begleitung gelegt, die mit Ausnahme des kontrastierenden Mittelteils wiegende Sechzentel aufweist.

Im Verlag von Raabe & Plothow, Berlin, ist ferner die dreistimmige Kanzonette „Son troppo innocente nell' arte d' amar", ein kleines Werk, das einem Wettkomponieren entsprang, von Georg Bloch herausgegeben worden. Ob man es tatsächlich mit dem bei Jähns unter Anhang Nr. 35 als angeblich verloren angeführten Stück zu tun hat, ist, da keine näheren Auskünfte über den Fund vorliegen, zum mindesten zu bezweifeln.

Schlußbetrachtung.

Webers Größe und Bedeutung liegt in erster Linie in seinem „Freischütz". Von Weber, dem Dramatiker, hat man auszugehen, wenn man sein übriges Schaffen verstehen will. Es ist allerdings noch die Seite des Klavierkomponisten, die bei ihm bedeutsamer hervortritt, aber sie trägt nicht eigentlich selbständigen Charakter. Das dramatische Gepräge bildet auch für sie wie für seine Lieder das auffallende Moment. Darf man also nicht vergessen, daß Weber das Lied nur nebenbei gepflegt und daß man ihm folglich anders entgegenzutreten hat, als das bei einem ausgesprochenen Liederkomponisten zu geschehen hätte, so ist damit gleichwohl nicht gesagt, daß Webers Lieder keine originellen oder künstlerisch wertvollen Züge aufweisen. Im Gegenteil, man muß bei näherer Betrachtung bald die sichere Erkenntnis gewinnen — ich hoffe, durch meine Untersuchung dazu beigetragen zu haben —, daß wir es bei einer quantitativ geringen Zahl von Liedern mit einer Mannigfaltigkeit der musikalischen Ausdrucksmittel zu tun haben. An erster Stelle in der Beherrschung dieser Mittel steht sein Reichtum der Formen, was mich auch veranlaßte, die Einteilung meiner Arbeit danach zu treffen. Dieser Formenreichtum, worin sich Weber selbst einem Schubert nähert, hängt aufs engste mit seinem Deklamationsstil zusammen, der durch strenge Anlehnung an den Text auf Sinngemäßheit ausgeht. Wenn man sehen will, wie weit es Weber damit trieb, so beachte man den interessanten Aufsatz „König Yngurd"[1], worin Weber, der den Gesang einer Wahnsinnigen mit Hilfe einer raffinierten, „falschen" Deklamation behandelt, von Müllner, dem Dichter des Stückes, angegriffen wird. Ist man auch, nach dem einen oder andern Stück zu schließen, abgeneigt, Weber als den unfehlbaren Meister

[1] Kaiser S. 372 ff.

der Form anzuerkennen, so bieten die vereinzelten Mängel eigentlich nur ein Exempel für Webers bisweilen rasche improvisationsartige Kompositionsweise, die sich gern in den Dienst der musikalischen Unterhaltung stellte. Die Großzahl seiner Lieder, die sich fern von jeder Schablone hält, imponiert dagegen durch die Großzügigkeit ihrer formalen Gestaltung, deren Einheitlichkeit bei aller Freiheit Weber doch nie aus den Augen verliert. Auch in melodischer Beziehung spricht sich Webers Persönlichkeit deutlich aus. Neben der Unerschöpflichkeit an immer neuen Wendungen, die durch eine stets originelle Rhythmik unterstützt werden, sind es bestimmte melodische Typen, die immer wieder erscheinen und sich genauer als Tonleiter- und Dreiklangsmelodik formulieren lassen. Dazu kommt eine leise sentimentale Färbung, die, wie wir gesehen haben, sich aus der Vorliebe für Vorbehalte und chromatische Durchgänge ergibt. Der naheliegenden Gefahr, ins Banale zu verfallen, wie es einem Teil der Nachfolger Webers passierte[1], hat dieser mit wenigen Ausnahmen zu entgehen gewußt. Webers Harmonik hält sich im allgemeinen in bescheidenen Grenzen, erfüllt aber im Dienste textlicher Steigerung stets ihren Zweck. Alle diese künstlerischen Mittel aber ordnen sich immer den Forderungen des dramatischen Prinzips unter, das mit seiner Stärke des Ausdrucks und dem Betonen von Einzelheiten eine überragende Stelle bei Weber einnimmt.

Bei einem Überblick über Webers Vorgänger auf dem Gebiete des Liedes kommt es mir nicht auf den Nachweis an, daß er gewisse Eigenarten seiner Liedkunst von dem oder jenem Musiker übernommen habe — wer vermöchte das im einzelnen zu behaupten? — sondern ich begnüge mich damit, einige Vergleiche anzustellen, die geeignet sein mögen, das Bild Webers als Liederkomponisten nach der historischen Seite hin zu ergänzen. Weber ragt, im gesamten betrachtet, in seinen Liedern kaum über seine Zeitgenossen hinaus. Einzelzüge, mag er sie noch so genial verwenden, finden sich schon bei einem oder mehreren Komponisten der Berliner Liederschule, die vom Jahre 1753 ihren offiziellen Ausgang nahm. Aber Weber weiß das zum Teil erst theoretisch oder praktisch noch nicht lange Gefundene erst richtig

[1] Siehe oben S. 22.

nutzbar zu machen. Daß er sich nicht sklavisch an ein bestimmtes Vorbild hält, sondern im wahren Sinne eine Synthese schafft, die frei von jedem Zwang und jeder Steifheit ist, das ist es, was ihn von seinen Vorgängern unterscheidet, von denen er im einzelnen fast immer abhängt. Fangen wir mit dem nächstliegenden Vergleich, mit Mozart, an, für den Weber eine große Verehrung bekundete (man denke nur an seine begeisterten Worte, die er für die „Entführung" übrig hatte), die ihren tieferen Grund entschieden in einer Verwandtschaft beider Naturen hatte. Beide waren in erster Linie Opernkomponisten, beide haben sich mit dem Liede nur nebenbei beschäftigt, wenn auch Weber immerhin in etwas größerem Maße als Mozart, dessen „Veilchen" dieselbe dramatische Richtung vertritt, wie sie Weber pflegte. Auch Gluck darf genannt werden, der als echter Dramatiker schon seine ganze Aufmerksamkeit der Behandlung des Textes schenkte. Dramatisches Talent spricht auch aus gewissen Liedern Neefes und Ämilius Kunzens, wenn auch bei diesen Vertretern des Liedes Volkstümlichkeit und dramatische Gestaltungsweise noch keine solche Verschmelzung eingegangen sind wie bei Weber oder Mozart. Während Volkstümlichkeit an den deutschen Ton gebunden war, mußte sich das dramatische Moment erst langsam aus den Banden der Renaissanceoper befreien, und das ist eigentlich das große Verdienst Webers in der Musikgeschichte, daß er der italienischen Oper, die in die Periode eines bedenklichen Verfalls geraten war, einen deutschen Rivalen entgegenstellte, der eine neue Entwicklung erfolgreich einleiten sollte. Der Zug des Volkstümlichen, auf dem die neue Oper basiert, geht einesteils auf das Singspiel eines Hiller zurück, andernteils aber auch auf das rein volksmäßige Lied, wie es Schulz unabhängig vom Theater aufgebracht hat. Von ihm führt der Weg direkt über André und Zelter zu Weber. Mit diesem deutschen Volkston, der alle diese Liederkomponisten charakterisiert, verbindet sich auch die Vorliebe zum Geselligkeitslied (Liebes-, Tanz-, Trink-, Natur- und Scherzlieder) mit seinem überwiegend heitern und gefälligen Wesen, das auch Webers Liederproduktion sein typisches Gepräge gibt. Das humoristische Lied mit seiner beschaulich gemütvollen Komik hat schon vor Weber bedeutende Vertreter aufzuweisen, wie z. B. André oder Schubart. Verhältnismäßig am wenigsten fällt die

Ähnlichkeit mit Reichardt auf, der als Lyriker mehr die Richtung vertritt, die zu Schubert lenkt. Einzig darf vielleicht erwähnt werden, daß auch Reichardt, ähnlich wie Weber, italienische Kanzonetten für Gitarre geschrieben hat.

Mit Zelter hingegen bestehen schon durch die persönliche Bekanntschaft Berührungen, von denen ich, abgesehen von der Bedeutung Zelters für den Männerchor, nur die deutsche Sentimentalität als besonders wichtigen Zug hervorhebe. In der Lebhaftigkeit der Empfindung und des etwas süßlichen Tones zeigt Weber ferner eine gewisse Verwandtschaft mit Zumsteeg, mit dem er außerdem die Schönheit und Gesanglichkeit der Melodie gemeinsam hat. Auch in der Charakter- und Situationsschilderung dürfte Weber stark von Zumsteeg beeinflußt sein. Neben diesen mehr allgemeinen, ideellen Beziehungen lassen sich auch gewisse technische feststellen. Die strophische Variation geht auf Neefe zurück, wie überhaupt der Erweiterung der Liedform, die ja bei Weber eine große Rolle spielt, von Neefe starke Beachtung geschenkt wird. Bei André findet sich die Verwendung von Trugschlüssen, während die Lieder Hurkas z. B. verschiedentlich Rezitativelemente bringen. So ließe sich noch manche Analogie entdecken, nur daß man damit Gefahr liefe, einer äußerlichen Manier zu verfallen. Werfen wir dagegen noch einen raschen Blick auf Webers Nachfolger in der Geschichte des Liedes. Da muß zuerst Löwe genannt werden. Besteht auch zwischen ihm und Weber ein fundamentaler Gegensatz, dort der Epiker, hier der Dramatiker, so würde man doch fehlgehen, wenn man bei Löwe keinerlei Einflüsse vonseiten Webers annähme. Als Balladenkomponist hat sich auch Weber betätigt, aber die paar Versuche zeigen, daß diese Gattung, die den erzählenden Ton stets auch musikalisch festzuhalten hat, ihm nur wenig entsprach. Bei Weber, der in der Wahl der Texte allerdings balladenartige Stoffe bevorzugte, wird man stets, wenn es sich um eines der gelungenen Beispiele handelt, erkennen können, daß gerade die dramatische Behandlungsweise das Lied charakteristisch macht und ihm seinen Wert verleiht. Löwe und Weber, die übrigens einander verehrten, berühren sich dagegen im volkstümlichen Stil, der trotz der einfachsten Mittel oft die stärksten Wirkungen zu erreichen vermag. Ferner tritt die motivische Kompositionsart, die bei Löwe eine

glänzende Verwertung findet, schon bei Weber, wenn auch in bescheidener Weise, auf. Die Lieder „An Sie“ und „Reigen“ mit ihrem Aufbau auf wesentlich zwei Motive deuten unverkennbar auf Löwe, dessen „Heinrich der Vogler“ z. B. sogar aus nur einem Motiv, das freilich eine rhythmische Abwandlung erfährt, bestritten wird. Mit einer ähnlichen, motivisch durchgeführten, allerdings auf erweiterter Basis ruhenden Form, die das Lied „Unbefangenheit“ zum kleinen Meisterwerk macht, steht Weber allein da. Nur schon um dieses einen Beispiels willen verdiente Weber, sogut wie Mozart mit seinem „Veilchen“, einen ehrenvollen Platz in der Geschichte des Liedes. Von weiteren Vertretern des Liedes, die sich mehr oder weniger an Weber anschließen, sei noch an Mendelssohn erinnert, der als letzter Ausläufer der Berliner Schule gilt, und von den modernen Meistern seien Liszt und Wagner erwähnt, um somit auch die von Weber weiterführende Richtung wenigstens in großen Strichen gekennzeichnet zu haben.

Meine Arbeit abschließend, hoffe ich, dargetan zu haben, wie Weber als Liederkomponist keinesfalls unterschätzt werden darf. Die Untersuchung seiner relativ allerdings nicht sehr großen Zahl von Gesängen bot qualitativ eine Fülle von Bemerkenswertem und Interessantem, so daß meine Ausführungen, wenn sie auch dem Gesamtbild Webers keine neuen Züge hinzufügen, immerhin als Beitrag zum Kapitel Weber willkommen sein dürften.

Vita.

Als Sohn des Kaufmanns Emil Degen (Direktor der Andreas Geßler A.-G. Schuhwaren en gros) und der Henriette geb. Rössiger wurde ich, Max Degen, am 20. September 1896 in Basel geboren. Ich besuchte die öffentliche Primarschule, kam dann ins Gymnasium und bestand im Frühjahr 1915 die Matur. Unmittelbar darauf erfolgte meine Immatrikulation an der Universität meiner Vaterstadt. Nach einem zweisemesterigen Studium, das mich auf die medizinische Wissenschaft vorbereiten sollte, sattelte ich um und trat im April 1916 in die philosophische Fakultät über. Einige weitere Semester — alle in Basel absolviert — vergingen, bis ich mich entschloß, Geschichte mit Philosophie zu vertauschen und statt deutscher Philologie Musikgeschichte zum Hauptfach zu wählen. Nicht unerwähnt sei ein mehrjähriges Gesangsstudium am Basler Konservatorium.

Vorlesungen und Übungen hörte ich bei den Herren Professoren und Dozenten Bachtold, Baumgartner, Braun, Corning, Fiechter, Hagenbach, Hoffmann, Joël, Merian, Nef, Nußberger, Rintelen, Rupe, Schneider, Unger, Zinkernagel und Zschokke. Ihnen allen bin ich für das Gebotene zu großem Dank verpflichtet, insbesondere Herrn Professor Nef, unter dessen Anleitung vorliegende Arbeit entstanden ist.

Namen-Register.

Abt, Komponist 22.
Agricola 66.
André, Komponist 54 85 86.
Arnim, Dichter 17 21.

Baggesen, Dichter 69 73.
Bärmann 72.
Beethoven 53.
Berger, Komponist 67.
Berger, Tenorist 58.
Betzwarzowsky 79.
Biernath 67.
Bischoff 17.
Blankensee, Dichter 13 40.
Böhme 20 23 24 29.
Bornemann, Dichter 12 75.
Brahms 21 26.
Brandt, Caroline 28.
Breiting, Dichter 18.
Brentano, Dichter 17 21.
Breuer, Dichter 13 38 82.
Bürger, Dichter 16 48.
Büsching 21.

Castelli, Dichter 15 47 70.
Cimarosa, Komponist 74.
Collin, Dichter 75.

Danzi 80.
De Cussy, Dichter 41.
Decker (Adalb. vom Thale), Dichter 13 78.
v. Dusch 2 15 58 69.

Eberwein, Komponist 79.
Eckschläger, Dichter 24.
Erk 8 29.
v. Erlach 20.

Farinelli, Komponist 74.
Fasch 74.
Fink 8 9 25 26.
Fischer, Erich 33.
Förster, Friedr., Dichter 37 64.
Förster, Karl, Dichter 13 65.
Friedländer VI 8 18 33 38 49 53 54 60 73.

Gänsbacher 14.
Gehe, Dichter 13.
Gehrmann VI 30 39.
Georgii VI 21 24 49.
v. Gerstenbergk, Dichter 18 66.
Gluck 85.
Gombart 7 8 68.
v. Gotha, Aug. 28 51.
Goethe 16 17 21.
Gröbenschütz 7.
Grünbaum 72.
Grund 79.
Gubitz, Dichter 13 15 16 18 19 36 37 38 45 49 64 74 77.
Gumbert, Komponist 22.

v. d. Hagen 21.
Haug 12 50.
Haydn 31 73.
Hell, Dichter 1 13.
Herder 21 80.
Hiemer, Dichter 12 13 24 67.
Hiller, J. A., Komponist 85.
Himmel, Komponist 12 79.

Hoffmann v. Fallersleben 20.
Holbein 7.
Hurka, Komponist 54 86.

Jähns v 6 14 15 18 19 25 27 28 30 31 33 37 38 40 41 45 48 51 54 57 58 59 63 64 67 68 69 70 71 72 73 76 77 78 80 81 82.

Kaiser v 19 21 25 52 56 71 72 81 83.
Kalcher 1 20.
Kannegießer, Dichter 12 14 40 78 81.
Kind, Dichter 13 15 16 21 29 38 39 41 70 74.
Körner, Dichter 4 75 78 79.
Koschat 26.
Kotzebue, Dichter 34 44 69 70 73.
Kretzschmar VI 31.
Kreutzer, Komponist 71.
Krufft 79.
Kücken, Komponist 22.

Lehr 12 13 15 54 73.
Lichtenstein 15 16 18 22 60.
Lieder:
Abendsegen 5 30 42.
Abschied 5 30.
Abschied vom Leben 76.
Ah dove siete 3 71.
Alte Weiber 5 26 31 42 75.
An den Mond (Sanftes Licht) 3 34 42 67 69.
An eine Freundin 3 74.
Andenken, siehe Ich denke Dein.
An Sie 6 65 87.
Bach, Echo, Kuß 5 15 36 39 69.
Ballade 4 46 47.
Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand 77.
Bettlerlied 4 25 26 31 43 70.
Ch' io mai vi possa 3 71 72.
Chorlied (ohne Text) 80.
Damon und Chloe, siehe Die Schäferstunde.
Das Licht im Tale 6 7 41.
Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen 5 66 67 69.
Das neue Lied 80.
Das Röschen (Ich sah ein Röschen) 2 15 21 22 23 42 54.
Das Turnierbankett 3 75.
Das Veilchen im Tale 5 29 30 40.
Der Gleichmütige 4 38 42.
Der Harfner 81.
Der Jüngling und die Spröde 4 37 45 50.
Der kleine Fritz 3 15 23 24 38 43 44 51.
Der Leichtmütige 4 49.
Der Liebewütige 4 15 49.
Der Sänger und der Maler 6 18 49 50.
Der Schwermütige 4 64 65 74.
Die Blume, siehe Rhapsodie.
Die freien Sänger 4 37 38.
Die fromme Magd 5 29 31 42.
Die gefangenen Sänger 4 37 64.
Die Kerze 1 6 33 34.
Die Menschen sind schon so 32.
Die Schäferstunde 3 12 18 53 67 68.
Die Sonn' erwacht 32.
Die vier Temperamente (siehe unter Der Leichtmütige, Der Schwermütige, Der Liebewütige und Der Gleichmütige).
Die Zeit 3 16 44 67 69.
Du moins alors (Elle était simple et gentillette) 6 7 41 42.
Durch die Wälder, durch die Auen 30 65.
Ein Gärtchen und ein Häuschen drin 2 8 73.
Ein König einst gefangen saß 4 7 70.
Ein Lügner ist ein großer Mann 32.
Einsam bin ich nicht alleine 32 80.
Ei wie scheint der Mond so hell 5 31.
Elfenlied 5 40 42.
Elle était simple et gentillette, siehe Du moins alors.
Entfliehet schnell von mir 2 8 34 42.
Er an Sie 2 15 54 55 76.
Ermunterung 4 78.
Es stürmt auf der Flur 4 18 63 64.

Festlied (Frühlingsahnung) 4 74.
Freiheitslied 4 14 78.
Frühlingsahnung, siehe Festlied.
Gebet um die Geliebte 4 45.
Gebet vor der Schlacht 74 76.
Gebet während der Schlacht 76 77 79 81.
Gelahrtheit 5 29 42.
Gesang der Nurmahal 6 80.
Glöcklein im Tale 32.
Grablied 2 74.
Gute Nacht 4 78.
Heimlicher Liebe Pein (Mein Schatz ist auf die Wanderschaft hin) 5 28 29 31 41.
Heiße stille Liebe schwebet 3 74.
Herzchen, mein Schätzchen 5 27 28.
Hier im ird'schen Jammertal 77.
Horch leise, horch, siehe unter Serenade.
Husarenlied 4 78.
Ich denke Dein 2 53 54.
Ich sah ein Röschen, siehe Das Röschen.
Ich sah sie hingesunken 2 8 14 51.
Im Wald, im frischen grünen Wald 32.
Jungfernkranzlied (Wir winden Dir den Jungfernkranz) 32.
Klage 2 15 55 56 57 60.
Kriegseid 4 8 75.
Künstlers Abschied 3 15 58 59 69.
Künstlers Liebesforderung 18 81.
Künstlers Liebeswerbung 18 81.
Laß mich schlummern 3 35 44 69 70.
Lebensansicht 4 18 35 42.
Lebenslied (am Geburtstage) 3 74.
Leier und Schwert (siehe auch die einzelnen Titel) 4 75 76 77.
Leise weht es 5 7 21 70 71 80.
Lenz erwacht und Nachtigallen 3 8 19 74.
Lethe des Lebens 3 73.
Liebeglühen 4 18 36 42 69.
Liebeserhörung 81.
Liebesgruß aus der Ferne 5 27 28.
Liebeslied 5 28.
Liebeszauber 2 48 53 54 68 69.
Lied der Hirtin 5 38 42 69.
Lützows Jagd 9 10 76.
Mädchen, ach meide 2 67.
Maienblümlein 3 16 24 25 26 28.
Mailied 5 30 42.
Männer und Buben 76.
Meermädchenlied 32.
Mein Schatz ist auf die Wanderschaft hin, siehe Heimlicher Liebe Pein.
Mein Schatzerl is hübsch 5 26 27 38 43 75 81.
Mein Vaterland 76.
Mein Verlangen 4 64 66 67.
Mein Weib ist kapores 63.
Meine Farben 2 54 55.
Meine Lieder, meine Sänge 3 15 58.
Mille volte 3 71 73.
Minnelied 4 26 31 43 54.
Ninfe se liete 3 71 72.
Quodlibet 5 30 31.
Rase, Sturmwind 3 8 35 69.
Reigen 4 54 62 63 87.
Reiterlied I 76.
Reiterlied II 4 8 78.
Rhapsodie (Die Blume) 3 50 51.
Rosen im Haare 5 38 39 42.
Sagt, woher stammt Liebeslust 71.
Sah ich sonst ein Mädchen 32.
Sanftes Licht, siehe An den Mond.
Savoysches Lied 81.
Schlummerlied 4 78.
Schmerz 5 40 41.
Schützenweihe 4 8 78.
Schwäbisches Tanzlied 3 7 25 74.
Schwertlied 76.
Se il mio ben 3 71 74.
Sehnsucht 5 39 40 42.
Sehnsucht und Widerhall 81.
Serenade (Horch leise, horch) 2 7 69 80.
Sicchè t' inganni 7 72.
Sind es Schmerzen 4 15 16 59 60.
Son troppo innocente nell' arte d' amar 82.

Sonett 4 59 76.
Süße Ahnung dehnt den Busen 3 7 57.
Trinklied vor der Schlacht 76.
Triolett 5 65 66 69 74.
Trost 76.
Über die Berge mit Ungestüm 3 34 35 69.
Um Rettung bietet ein goldnes Geschmeide, siehe Romanze: Wiedersehn.
Umringt vom muterfüllten Heere 3 69 73.
Umsonst 2 6 18 50 54 69.
Unbefangenheit 4 18 61 62 67 87.
Va ti consola 3 71 73.
Was zieht zu deinem Zauberkreise 3 10 11 15 36 45 46 50.
Weil es also Gott gefügt 3 8 73.
Weine nur nicht 5 43 44.
Wenn ich ein Vöglein wär 5 27 28 31 42 80.
Wenn Kindlein süßen Schlummers Ruh' 6 41 42 78.
Wer stets hintern Ofen kroch 4 77.
Wie wir voll Glut 4 77.
Wiedersehn 2 15 52 53 54 56 60.
Wiedersehn, Romanze: Um Rettung bietet ein goldnes Geschmeide 4 7 51 52 57.
Wiegenlied (Breuer) 6 81 82.
Wiegenlied (Schlaf, Herzenssöhnchen) 3 8 9 12 24 41 67.
Wunsch und Entsagung 5 15 47 48.
Liszt 72 87.
Löwe 30 86 87.
Löwenstein 15 18 58.

Mahler 17 18 63 67.
Marschner, Komponist 67.
Matthisson, Dichter 16 33 53.
Mayer 68 71.
Meier 20 23.
Mendelssohn 40 87.
Methfessel, Komponist 54 67 79.
Meyerbeer 2 14.
Moore 6 80.
Moscheles 80.
Mozart 12 16 31 35 85 87.
Müchler, Dichter 15 18 21 45 55.
Müllner, Dichter 19 25 83.

Neefe, Komponist 85.
Nicolai 35.
v. Nostiz (Arth. v. Nordstern) 13 41 81.
v. Nostitz, Klothilde 41.

Opern:
Abu Hassan 12 21 33 68.
Die 3 Pintos 17 18 63 67.
Euryanthe 5 17 32.
Freischütz 5 31 32 40 49 83.
Oberon 5 17 21 32 40 68 72.
Peter Schnoll 32.
Preziosa 5 21 32 70.
Silvana 32 33.
Opitz 29.
Oertel 18 78.

Peters 7 8 9 10 11.
Pohl 72.
Praetorius 66.
Proch, Komponist 22.

Reichardt, Komponist 25.
Reichardt, Luise 12.
Reinecke 80.
Reiniger, Dichter 18 78.
Reissiger, Komponist 12 35.
Rheinbeck, Dichter 12 34 46 57.
Riehl 39.
Righini, Komponist 67.
Ringwaldt, Dichter 29.
Rochlitz 13 18 21 25 63 76.

Sautter, Dichter 12 74.
Schenkendorf, Dichter 64.
Schlegel 17.
Schlesinger 6 7 8 9 10 11 58 68.
Schubart, Dichter 85.
Schubert 19 21 32 53 83 86.
Schulz, Komponist 25 26 54 85.
Schumann 21 23 46.
Seckendorf 16.
Seida, Dichter 34.

Shakespeare 71.
Silcher 12.
Simrock 7 10 11.
Spitta VI 17 61 62.
Spohr, Komponist 67.
Stoll, Dichter 16 44.
Strauß, Rich. 17.
Streckfuß, Dichter 59.
Susann 73.
Swoboda, Dichter 14 51.

Thale, vom, siehe Decker.
Tieck 15 17 59 60.

Virdung 66.
Vogler 1 14 20 21 52.
Voigt, Dichter 12 74.
Voß, Dichter 16 26 62.

Wagner 72 87.
Wallishauser (Valesi) 1.
Wallner, Dichter 15 18 52 54.
Wargentin, Dichter 18 65.
Weber, Bernhardt Anselm, Komponist 12 67 79.
— Gottfried, Komponist 2 25 58 67 74 79.
— Max Maria v 13 14 15 17 18 22 39 41 75.
Wendt, Dichter 81.
Wieck 19 25 52.
Wolf 21.

Zelter, Komponist 3 14 74 85 86.
Zumsteeg, Komponist 53 54 80 86.
Zuth 72.